

*Verspätet, verkrüppelt, verschlissen, verkalkt.  
Zur „negativen“ Poetologie des ostdeutschen Dichters  
Wolfgang Hilbig (vor und nach 1989)*

BIRGIT DAHLKE

**Abstract. Delayed, Crippled, Worn Out, Calcified. The „Negative” Poetics of the East German Poet Wolfgang Hilbig (before and after 1989).**

Is Wolfgang Hilbig (b. 1941) a GDR author? He published his first book when he was 40 in West Germany. Why do his texts nevertheless belong to GDR literature? Because he was a worker turned poet? Hilbig is one of the few recipients of the Büchner Prize from a proletarian background. His texts bear traces of this background, but have little in common with traditional “proletarian literature”. Hilbig’s point of view is always retrospective, focussed on the historical and genealogical-personal past. The protagonists of his tales and novels reject any utopian mode. Physical labor is never idealized; workers appear as a group of people who not only cannot articulate their interests, they do not know what they are. Tongue-tied, they have nothing with which to counter the empty propaganda phrases of the functionaries. While the majority of GDR writers operated for decades in basic agreement with the social project of socialism, Hilbig did not, not even in his earliest prose and poetry. His first-person figures are always burdened with more past than they could possibly have future. His literary landscapes are contaminated with historical guilt for the murder of the Jews, on the one hand, and for the ravages of unrestrained industrialization. Signs of contemporary human violence against nature merge with historical violent crime in the work of this author. Socialized in the context of the GDR’s antifascist founding myth, Hilbig frees the guilt discourse from its abstractness, and instead localizes and personalizes, even embodies it.

**Keywords:** GDR literature, worker turned poet, proletarian literature, utopian mode, historical guilt, GDR’s antifascist founding myth

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.12697/IL.2013.18.2.13>

Ist der 1941 geborene Wolfgang Hilbig ein DDR-Autor? Er debütierte erst mit 40 und im Westen Deutschlands. Was macht seine Texte dennoch zu „DDR-Literatur“? Dass er vom Arbeiter zum Dichter wurde? Hilbig ist einer der wenigen Büchnerpreisträger proletarischer Herkunft. Seine Texte tragen Spuren dieser Herkunft. Es gibt Texte, die von „Arbeitern“ bevölkert werden. Es gibt

jede Menge Heizerfiguren. Vergleichen wir diese „Arbeiterliteratur“ allerdings etwa mit den virilen jugendlichen Männerhelden in Werner Bräunigs Wismut-Roman *Rummelplatz*, so wird unübersehbar, dass der Arbeiter Hilbig den Fortschrittsoptimismus und die Nachkriegs-Industrialisierungseuphorie des sieben Jahre älteren Arbeiters Bräunig nicht teilt. Dass auch dessen Bergwerksroman 1965 verboten wurde, ist für die Geschichte der DDR-Literatur bezeichnend. In Hilbigs Texten wird, das ist auffällig, körperliche Arbeit nie idealisiert. Im Gegenteil, Schichtarbeit wird als Lebensenergie fressende Not beschrieben, das Schaufeln von Tonnen Kohle als Sisypusarbeit, die Gruppe der Arbeiter als Leute, die ihre eigenen Bedürfnisse nicht kennen, weil sie sie nicht artikulieren können. In *Die Arbeiter. Ein Essai* (1975) entlarvt der von „den Arbeitern“ und „den Ingenieuren“ unterschiedene Heizer die sich endlos wiederholende Tätigkeit der Arbeiter als entfremdet und ihr Bewusstsein der eigenen Stellung als falsch:

Hätte ihn ein Ankömmling vom Mars gefragt, was die Leute hier täten, er hätte zur Antwort gegeben, diese Menschen namens Arbeiter produzierten Maschinen zur Herstellung von Maschinenteilen, aus denen Maschinen zur Herstellung von Maschinen zusammengesetzt würden, diese wiederum, unter Obhut der Arbeiter, fertigten ebenfalls Maschinenteile zum Aufbau von Maschinen für Maschinenteile, daraus endlich entstünden Maschinen zur Herstellung von Ölkannen, die nötig seien, um die Maschinen zu ölen. (Hilbig 1975: 61)

Von unten, aus dem Keller, blickt der Heizer auf das Geschehen über ihm, den „Kampf zwischen der Sprache der Ingenieure und der Sprachlosigkeit der Arbeiter“. Da die Arbeiter höchstens über „Maschinenwörter“ und „Wortmaschinen“ verfügen, „alte Wörter, die das Denken verstellen“, bleiben sie „total rechtlos“.

Hilbig hatte die Volksschule nur bis zur achten Klasse besucht, den Beruf eines Bohrwerknehmers gelernt und länger als ein Jahrzehnt als Werkzeugmacher, Montearbeiter in Chemie- und anderen Industriebetrieben in Bitterfeld, Wolfen und Leuna, später als Heizer in einer Gießerei gearbeitet. Sowohl Bräunig als auch Hilbig hätten in der DDR als Vorzeigebispiel der Bitterfelder Kulturprogrammatik vom „schreibenden Arbeiter“<sup>1</sup> gelten können. Beider Texte erfüllten die politischen Erwartungen jedoch nicht und wurden nicht publiziert.

<sup>1</sup> Als „Bitterfelder Weg“ wurde eine Phase der DDR-Kulturpolitik bezeichnet, in der Schriftsteller verstärkt mit der Sphäre materieller Produktionsprozesse auf dem Land und in Industriebetrieben vertraut gemacht werden sollten. Der Name ist abgeleitet von der ersten Konferenz im Kulturhaus von Bitterfeld, auf der im April 1959 die Losung verabschiedet wurde: „Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalkultur braucht Dich!“ Vgl. u. a. *Metzler Lexikon DDR-Literatur* 2009, S. 41–43.

### 1. „Wir indessen haben immer in der Vergangenheit gelebt“

Der „Arbeiter-Dichter“ produzierte nie ‚jugendliche‘ Gesellschaftsutopien. Seine literarische Perspektive war von Beginn an retrospektiv, in die historische und in die genealogisch-subjektive Vergangenheit gerichtet. Die Hauptfiguren seiner Erzählungen und Romane verweigern geradezu einen Modus der Hoffnung. In der 1994 veröffentlichten längeren Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* heißt es:

Wir haben in einem Land gelebt, abgeschnitten, zugemauert, in dem wir auf die Idee kommen *mußten*, daß die Zeit für uns keine wirklich relevante Größe war. Die Zeit war draußen, die Zukunft war draußen... nur draußen rannte alles auf den Untergang zu. Wir indessen haben immer in der Vergangenheit gelebt. (Hilbig 1994: 41)<sup>2</sup>

Das Wir weist auf den besonderen Charakter dieser Prosa hin: Sie dreht sich in unendlichen assoziativen Kreisen um wenige autobiographisch grundierte Motive. Einen „autobiographischen Pakt“ mit seinen LeserInnen geht dieser Autor jedoch nie ein, auch an Grenzen literarischer Gattungen hält er sich nicht. Höchstens die Gedichte nähern sich Konventionen (der klassischen Moderne) an. Seine Romane sind eigentlich keine (ihre narrative Konstruktion wird nie durchgehalten), seine Erzählungen gehen in lyrische Prosa über. Die Grenze zwischen Fakt und Fiktion wird bewusst durchlässig gehalten: In beinahe allen Prosatexten trifft man auf die Figur eines Schriftstellers „C.“, der so unübersehbar Ähnlichkeiten mit dem empirischen Autor aufweist, dass sich beide nie trennscharf voneinander absetzen lassen.

Hilbigs Prosatexteweisen einen besonderen Umgang mit der Erzählkategorie Zeit auf. Sich wiederholende Endlosbewegungen an Flussläufen entlang lassen die Dimension Zeit zugleich vorwärts und rückwärts laufen. Tod ist immer schon Teil des erzählten Augenblicks und der Erzählzeit, Vergangenheit immer stärker als Gegenwartigkeit. Im letzten „Roman“, *Das Provisorium*, erschienen 2000, blickt ein Schriftsteller zurück in das Land seiner Herkunft:

„Immer wieder, wenn er auf seine Lesungen fuhr, verfolgte ihn das Gefühl, daß er alt wurde. [...] Entsetzen hatte ihn gepackt, er war wehrlos dagegen, erst nach und nach floß es zu einer grausamen gallebitteren Trauer in ihm zusammen.

<sup>2</sup> Hervorhebung im Original.

Sein Zorn war auf eine Unausweichlichkeit gerichtet, das machte ihn unumkehrbar. [...] Dieses Land da drüben hatte seine Zeit geschluckt! Dieser Vorhof der Realität. Dieses Land, triefend von Schwachsinn, verkrüppelt vor Alter, zermürbt und verheizt von Verschleiß und übelriechend wie eine Mistgrube, dieses Land hatte ihn mit Vergängnis gefüttert und seine Reflexe gelähmt, es hatte ihm die Lust aus den Adern gesogen, dort war sein Gehirn verkalkt, wie die Mechanik einer alten sklerotischen Waschmaschine. Er war diesem Land zu spät entwichen..." (Hilbig 2000: 150f.)

Der Ton findet keinen Vergleich innerhalb der DDR-Literatur, nicht der in der DDR entstandenen und nicht der außerhalb der DDR entstandenen. Bei aller Negativität ist er doch klar artifiziell, die Erzählstimme schwelgt geradezu in Schwärze und Ekelvokabular.

## 2. Verfall statt Aufbruch

Alterungsprozesse, das ist eine weitere Besonderheit des Hilbig-Kosmos, werden immer als körperlicher und geistiger Verfall, als Nachlassen der Kräfte beschrieben. Nie ist positiv von Alter als Gewinn an Erfahrung und Reife die Rede. Ordnet man das in das Feld der DDR-Literatur ein, so erinnert man sich an die jahrzehntelange Selbstdarstellung des Staatsgebildes als „jung“. – Denken wir an Heiner Müllers Anmerkung zur Aufführung seines Theaterstücks *Zement. Nach Gladkow* (1972): „Die Besetzung, was die Rollen der Kommunisten angeht, so jung wie möglich: sie haben mehr vor als hinter sich.“ (Müller 1972: 389) Müller dachte Kommunisten hier, wie Volker Braun, Rainer Kirsch, Christa Wolf oder Peter Hacks im Pathos der 1960er Jahre welthistorisch als jung, sie können wie die von ihnen zu gestaltende Gesellschaft mit Nachsicht rechnen. Während die Mehrzahl der Autorinnen und Autoren jahrzehntelang aus einem grundsätzlichen Einverständnis mit dem sozialen Projekt Sozialismus heraus agierte, findet sich eine solche Perspektive bei Hilbig nie, auch nicht in seiner frühesten Prosa und Lyrik. Wo der 1929 geborene und als Jugendlicher durch den zweiten Weltkrieg gegangene Müller die gesellschaftliche Erneuerung sucht, nimmt der ein Jahrzehnt jüngere Hilbig etwas gänzlich anderes wahr. Noch die Aufbruchs-Metaphorik des Lichts wird von ihm in der Erzählung *Die verlassene Fabrik* (1971 entstanden) umgewertet. Der Ich-Protagonist durchsucht, als einziger, wie es heißt, „das Terrain in den Nebeln“ und betritt die „alten Produktionshallen“, die ihm „seltsam bekannt“ vorkommen:

Erinnern, daß, kaum war ich in der ersten Halle, die Tür hinter mir sich schloß, der Schlüssel umgedreht wurde. Deutliche Erinnerung an dieses harte Krachen des Riegels [...] Ich spüre mein Alter, daß ich es war, der mich einschloß, der uralte Mann, der hier eingesperrt wurde, hier werde ich wiederhergestellt, werde wieder in meinen Vater verwandelt, in meinen Großvater, in meinen Urahn, ich erkenne es an meiner schlaffen gegerbten Gesichtshaut, weiße Bartstoppeln, schweißgetränkt, Nebel in den Schlohen des Haares, Spinnweben in den Brauen. (Hilbig 1971: 26)

Dieser Ich-Erzähler (kreiert von einem Dreißigjährigen!) war niemals jung, stets schleppt er mehr Vergangenheit mit sich herum, als er Zukunft haben könnte. Hilbigs Autorfiguren „werden“ Zeit, genau so, wie Jean Amery es in seinem Aufsatz von 1968 für den Alternden beschrieb. (Amery 1968: 76) Schon am Ausgangspunkt des Eintritts der Figuren in den Text ist in ihrem Körper so viel Vergangenheit gespeichert, dass sie immermüde und erschöpft, ja beinahe gelähmt sind. Das ist im Kontext der DDR-Literatur eine Seltenheit. Selbst einer der frühesten veröffentlichten Prosatexte, der ironischerweise den Titel *Aufbrüche* trägt und 1968 entstand, weist schon im ersten Satz die Zeitangabe „zu spät“ auf, und zwar viermal. (Hilbig 1968: 9) Nie ist das Tempo der Bewegung richtig: Mal ist es zu langsam, mal zu schnell, so wie auch der Augenblick des Aufbruchs nicht als „richtig“ imaginiert wird. Die Hauptfigur wird uns beinahe ausschließlich über ihr Verhältnis zur Zeit porträtiert. Der Erzähler schwelgt geradezu in seiner Verspätungsrhetorik. „Noch“ und „schon“ werden in eine eigenartige semantische Spirale versetzt. Ließe sich seine Übertreibungsstrategie der Verspätung auch als Anspielung auf die im 20. Jahrhundert immer schon vorauszusetzende Verspätung aller Avantgarden auffassen?

### 3. Ein (unerkannter) „Wendetext“

Der für mich bedeutendste Text Hilbigs ist die 1991 erschienene und in den Aufregungen des Mauerfalls zunächst wenig beachtete große Erzählung *Alte Abdeckerei*. An dieser düsteren deutschen Geschichte schrieb Hilbig 1990, als in Berlin alle im Taumel der Vereinigung gefangen waren, in Edenkoben, einem idyllischen Weinstädtchen bei Frankfurt am Main, wo seine Frau Natascha Wodin und er ein Aufenthaltsstipendium erhalten hatten. Der Gegensatz zwischen der harmonischen Landschaft, in der dieser Text entstand, und der Alptraumlandschaft, die er beschreibt, könnte größer nicht sein. Die Alptraum-Erzählung kreist um ein „Territorium, das bedeckt war von Müdigkeit“. Gleich eingangs wird der Text explizit als Erinnerungsprojekt deklariert:

Während ein ganzes Gesellschaftsgefüge kollabiert, macht sich Hilbig auf den – wie es im Text heißt – „Rückweg“ in die Industrieruinenlandschaft und die Alpträume seiner Kindheit. Sich besinnend auf seltsam schimmernde Spuren und diese gegen Erinnerungswiderstände verfolgend, stößt das Ich auf eine Art „innerere Landschaft“, in der es sich noch immer/für immer? eingeschlossen fühlt. Näher bestimmt wird dieses Territorium nicht polit-geographisch, sondern „mentalitäts-topografisch“, wie auch das politisch aufgeladene Wort „Grenze“ hier von seiner tagesaktuellen Bedeutung gelöst und in ein Sozio-Psychogramm übersetzt wird. Eingeschlossen ist das erzählende, Erinnerungsspuren suchende Ich nicht von „Mauern“, sondern von Müdigkeit und Lähmung. Die Streifzüge führen in eine historische Tiefe, in der Industrie- und Seelenlandschaft einander im, wie es heißt, „Klang des Begriffes Rampe“ (sic!) überlagern. Ausgiebig wird eine Art Stilleben des individuellen und des kollektiven Unbewussten zugleich gemalt. Die apokalyptische Ruinenlandschaft, durch welche das Ich in endlosen Zirkelbewegungen, aus Zeit- und Raumkoordinaten gefallen, streift, ist vergiftet. In ihr sind mehrere Schichten historischer Gewalterfahrung abgelagert, deren Leichengift die erzählende Ich-Figur an den Rand der Ohnmacht bringt. Motive, die diese Alptraumwelt durchziehen, sind neben der schon erwähnten Müdigkeit das Schweigen und immer wieder das Verschwinden von Menschen. Scheinbar selbstverständlich taucht ab und an ein Wir auf:

[...] und war dies Verschweigen nicht so wesentlich für uns, dass es zum Grundstoff unseres Denkens geworden war? Worüber schritten wir denn tatsächlich hinweg: über Verschwiegenes, über Verschwundenes, über die Grundsubstanz unserer selbst, über das Schweigen in unseren Gedanken. Über unser Schweigen, das wir verschwiegen... (Hilbig 1991: 39)

Die Hauptfigur taumelt durch eine historisch kontaminierte Alptraumlandschaft. Sie kann sich nicht orientieren, nichts sehen und vor allem auch nichts „beschreiben“. Aller Fortschrittseuphorie und den sozialistischen Industrialisierungshymnen der 1960er Jahre setzt Hilbig eine Perspektive entgegen, die sich an den Kehrseiten der Industrialisierung orientiert: Er richtet den Blick nicht auf den modernen Großbau, sondern auf die Industriebrachen, nicht auf den Tagebau in Betrieb, sondern auf dessen hinterlassene Abraumhalden. Man geht jedoch fehl, wenn man *Alte Abdeckerei* vom Kollaps der DDR her vorrangig als Metapher des Dystopischen liest. Die in der Hilbig-Forschung verbreitete Vorliebe, den Dichter als glänzenden Apokalyptiker anzusehen, übersieht, dass Hilbig tatsächlich inmitten solcher Industrieruinen aufgewachsen war.

Die düstere Bildwelt ist nicht nur Ergebnis freier künstlerischer Assoziation, sie prägte auch seine Kindheitserinnerungen und Träume; das legen zumindest autobiographische Notizen im Nachlass nahe. In *Alte Abdeckerei* erscheint die Region um Hilbig's sächsischen Heimatort Meuselwitz als von Zerstörung gezeichnet. Spuren gegenwärtiger menschlicher Gewalt gegen die Natur verschmelzen in seiner Darstellung mit solchen historischer Gewalt. Bilder verfallender Ruinen und verwildernder Landschaften verschmelzen (ähnlich wie in der ihm damals unbekanntem Prosa W. G. Sebalds) mit verdrängtem Wissen, verdrängter Schuld. Der Ich-Erzähler der assoziativen Reise bezeichnet die sich zyklisch wiederholende traumhafte Bewegung ins Unbewusste mehrfach explizit als „Rückweg“ (Hilbig 1991: 12, 39, 46, 53, 59, 61). Dieser „Rückweg“ führt unter anderem auch zu einem Kind, das etwas „wusste“, was der Ich-Erzähler vergessen hat. Die Formel „als Kind wusste ich es“ im ersten Drittel der Erzählung (46) steht im Kontrast zu dem beinahe liturgisch wiederholten „Niemand wusste“ – „niemand wollte wissen“ der Schlusspassagen (110 bis 114). Im Unterschied zum Metaphysiker Sebald entwickelt Hilbig daraus jedoch keine Poetik der Zeugenschaft. Am Ende ist es „verbranntes Papier“, das „wusste von erloschener Schrift“ (114). „Die Wasser“ werden zur Metapher einer hermeneutisch angelegten Postmemory-Poetologie.<sup>3</sup> Die versunkene angstbesetzte Kindheitserinnerung an die (tatsächlich existierende) Anlage zur Vernichtung getöteter Tiere in der Nähe seines Geburtsortes verbindet Hilbig (über das Wort „deportiert“) mit einem späteren historischen Wissen um nationalsozialistische Verbrechen. Sozialisiert im Kontext des antifaschistischen DDR-Gründungsmythos, löst Hilbig den Schuld diskurs aus seiner Abstraktheit und lokalisiert und individualisiert, ja verkörperlicht ihn. Die Erkundung der verdrängten Gewaltgeschichte des Massenmords lässt den Erzähler (!) beschleunigt altern:

Es war, als müsse ich mich mühsam aus solchen Nächten zurückverwandeln, so als sei ich in rasender Eile alt geworden, in ein Alter verwandelt worden, das ich nicht hinnehmen durfte: dort in dem Wäldchen, wo die Opferstatt der deportierten Tiere lag, war ich in einen Mitwisser verwandelt worden, in den Teilhaber irgendeines Tausendjährigen Reichs und seiner Historie, jetzt war ich selbst einer dieser traumlos lebenden, verstockten Greise [...]. (Hilbig 1991: 72)

<sup>3</sup> Mit dem Begriff „Postmemory“ wird in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung auf den Umstand hingewiesen, dass unsere Identität geprägt sein kann von der „Erinnerung“ an Ereignisse, die wir selbst gar nicht durchlebt haben, die jedoch unsere Selbstkonstruktion prägen. (Hirsch 1997)

#### 4. Zeitwahrnehmung des Emigranten

Vor allem in den späten Texten stellt der Autor das Motiv des Alters eher traditionell in den Zusammenhang der Lebensalter, wie sie schon in der *Rhetorik* von Aristoteles hierarchisiert werden. Hilbigs Autorfiguren beklagen, dass sie nie eine Jugend und keine „besten Jahre“ hatten. Wenn allerdings eine seiner häufigsten Zeitvokabeln, das schon erwähnte „zu spät“, bereits die früheste publizierte Erzählung strukturiert, so scheint es sich um ein Phänomen zu handeln, das nicht nur mit dem Lebensalter des Autors zu erklären ist. Ich bezeichne es als „Melancholie des Emigranten“. Der Emigrant ist in dem Land, das er verlassen musste, nie jung gewesen, am neuen Ort seiner Ankunft aber schon alt. Denn er ist darin fremd, er kennt sich – so wie alte Menschen in der jeweils neuen Zeit – in der Ordnung dieses Ankunftsortes nicht aus. Fremd und alt werden hier identisch, räumliche und zeitliche Differenz haben denselben Effekt: Der Emigrant ist der kulturell Fremde genauso wie die Großmutter vor der modernen Technik. Im Falle Hilbigs kommt zur Melancholie des Emigranten noch der Schmerz um die erste lange Lebensphase als Industriearbeiter und Heizer in der sächsischen Provinz hinzu, die er als „verlorene“ Lebenszeit wertet. Wiederholt spricht Hilbig von seinen zwei voneinander getrennten Existenzen. Dem zwei Jahrzehnte dauernden „ersten“, von harter körperlicher Arbeit geprägten Erwachsenenleben kann er auch im Nachhinein keine Idealisierung abgewinnen, jegliche Selbstinszenierung als „soziale Avantgarde Arbeiterklasse“ verweigert er. Die Etikettierung als „Arbeiter-Dichter“ lehnt er vehement ab. Die beiden Seiten seiner Identität scheint er als einander bedrohend wahrgenommen zu haben, niemals als Erfahrungsvorsprung. Volker Braun, der Hilbig am 26.3.1981 in dessen Lichtenberger Wohnung besucht, begegnet einem Mann, der kein Heizer mehr ist, aber auch in der neuen Rolle des freiberuflichen Schriftstellers den Keller sucht:

er sitzt am küchentisch, und keine schaufel lehnt an der wand, und nur ein eimer kohlen steht zur verfügung. er ist kein heizer mehr, aber sein arbeitsplatz ist ein dunkler kellerartiger raum. [...]er hockt mit seinem dämon in der dunkelheit, dem arbeitgeber, der es schriftlich will. den er füttert mit dem absud seines unglücks in den savannen seiner freude. diesen unersättlichen, mit nichts, mit keiner übertreibung zufriedenen treibgeist, feindseligen grimassierer, den man mit suaden bedienen muß, sog. erzählungen, müllmoränen von worten. es ist das massenhafte material (der träume und anderen tätigkeiten), gras, dreck, lauge, ausgeschüttet in der liebelosen gegend, und alles vermischt, durchtränkt von grimmiger, komischer demut, wie im rausch endgültiger nüchternheit, überschäumende wahrheit. der übliche stoff, nur aufgelöst in



seine öligen essenzen und elenden gerüche, zersetzt, vermodert oder in verwesendem zustand, in dem er um so intensiver leuchtet und phosphoresziert. welcher fluch, welche lust schreibt sich in die landschaft ein, den bitterhellen text, den er nicht artikulieren, den er nur schreiben kann, denn der dämon sitzt ihm auf der kehle [...]. (Braun 2009: 348)

Derselbe Dämon, der Hilbig als Dichter kreativ werden lässt, so Braun, sitzt ihm „auf der Kehle“. Vielleicht ist der Schlüssel zu Hilbigs „negativer“ Poetologie, zum Brillieren in „Müllmoränen von Worten“ und literarischen Sicheinrichten in Ambivalenz in eben dieser Zerrissenheit zu suchen. Zeitlebens bleibt Hilbig Außenseiter. Für die Meuselwitzer ist er der „Intellektuelle“, der den Kleinstädtern verdächtig unangepasste schräge Vogel. Für die Leipziger Künstlerfreunde ist er der (bestaunte, verehrte) Arbeiter. Für die in der DDR lebenden Freunde, Liebsten und Bekannten ist er ab 1985 im Besitz der (Bewegungs-Freiheit), für die neuen westdeutschen Freunde, Liebsten und Bekannten bleibt der Habitus des Ostlers immer unübersehbar. In Meuselwitz nehmen sie ihn erst lange nach dem Rummel um den Büchnerpreis (2002) als einen wahr, auf den man stolz sein kann – seine Texte zu lesen, wagen nur die wenigsten. In Hanau oder Nürnberg markiert ihn sein stockendes gepresstes Sächsisch unüberhörbar als (auch sozial) „Anderen“. Der Verehrer der französischen und amerikanischen Moderne beherrscht keine Fremdsprache, große Malerei kennt er nicht aus Museen, sondern von Postkarten. Unter sozialistischen Arbeiterdichtern hat er nichts verloren, in den subkulturellen DDR-Künstlerszenen bleibt er unter den Selbstdarstellern ein Fremdkörper. Unter Männern galt er früh als „weiblich“, mit seinen Frauen oder der Tochter kann er nicht reden.

## 5. Körper- und deutsche Geschichte

Der Ort, an dem sich der Protagonist des Romans *Das Provisorium* (2000) „plötzlich“ als alt erfährt, ist Paris. In der symbolisch überdeterminierten Stadt kommt er nicht zurecht. Statt Paris in der Rolle des Flaneurs zu erkunden, flüchtet er in sein Hotelzimmer. Über die Motive Feuchtigkeit, versumpfen, fettig, untergehen, Dünste und Schimmel wird eine assoziative Logik des Ekels konstruiert, worin menschliches Altern, stofflicher Verfall des von Menschen Erbauten und nationalsozialistische Verbrechen mit bedrohlich unbekanntem Ungeziefer einer Alptraumwelt verschmelzen. Die Vergiftung der Gegenwart durch Gewaltspuren der Vergangenheit wird acht Seiten weiter in eine qualitativ neue, nämlich poetologische Dimension überführt, nun heißt es, seine Wörter (!) seien gealtert.

[...] es schien eher so, als hätten seine Wörter einen unheimlich langen Weg zurückzulegen; und wenn er sie endlich ins Freie gestoßen hatte, waren sie derangiert, abgerissen, halb zerquetscht und von Heiserkeit entstellt. Seine Wörter waren auf ihrer langen Wanderung gealtert, gebrechlich geworden. [...] Angesichts der Wörter, die durch ihn hindurchgingen und die er auf diesen Veranstaltungen absonderte, angesichts dieser vergreisten, heiseren und oft kaum noch verständlichen Wörter, eingedenk ihrer längst vergangenen Entstehungszeit, ihrer fernliegenden Wüsten oder Steppen, aus denen sie zu stammen schienen, hatten die wenigen, ganz nebenbei entschwebenden Jahre keine Bedeutung. (Hilbig 2000: 157)

Auch hier fällt die Lust ins Auge, mit der Hilbig die Negativ-Beschreibung ausschmückt, die Erzählstimme schwelgt geradezu in der Demontage der eigenen Voraussetzungen und erringt daraus paradoxerweise ihre Autorität.

## 6. Verlust des Zwischenorts

Nach 1989 lesen sich Hilbigs Texte zunehmend als Variationen ein und derselben Wegbeschreibung zurück in die Kindheit. Topografische und zeitliche Erkundung gehen ineinander über. Ein Jahrzehnt später lassen sich sowohl thematisch als auch formal nochmals Veränderungen in Hilbigs Lyrik und Prosa erkennen: Die Motive der Müdigkeit und der (schon vorher immer miteinander verschränkten sexuellen und literarischen) Impotenz werden nun dominant. Allerdings verändert sich auch der Status des Sexuellen: Fußte die Langerzählung *Die Weiber* (1987) noch auf einem Autormodell des Voyeurs (der von unten, aus dem Keller heraus, den Gegenstand seines Begehrens beobachtet), so wird eben dieses nun im Roman *Das Provisorium* zum Scheitern gebracht. Nur lose werden die sich zirkelhaft wiederholenden assoziativen Szenen des Absturzes in die Alkoholsucht und der Heimatlosigkeit zusammengehalten. Die Hauptfigur ist von den Mechanismen des gesamtdeutschen Literaturmarkts heillos überfordert. Nirgends fühlt „C.“ sich zugehörig, nicht im Osten und nicht im Westen. Die Erwartungen an den durch zahlreiche Preise berühmt gewordenen Schriftsteller, sich auch in der Öffentlichkeit „geschmeidig“ zu bewegen, kann „C.“ nicht erfüllen. Was in dem „Roman“ vor allem erzählt wird, ist der Verlust einer Position, in der C. als Autor etwas zu sagen hätte. Er verliert, wie es im Text heißt, die Fähigkeit „zu sehen“. Immer wieder geht C. in Peepshows, wissend, dass er niemals sehen werde, was er zu sehen begehrt. Der Zugang zu dem, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, ist ihm verschlossen, gerade auch dort, wo scheinbar „alles“ gezeigt wird. Die Peepshow

wird zur Allegorie kapitalistischer Öffentlichkeit. Hilbig verbindet die Obsession des pornographischen Blicks mit der Frage nach seiner Herkunft „von unten“, seinen Anfängen als Schriftsteller. Plötzlich kann „C.“ sich nicht mehr erinnern, wie, wann und warum er angefangen hatte zu schreiben. Genau an diesem Punkt wird er, so wird es erzählt, literarisch „impotent“. Literarisches, soziales und sexuelles Versagen werden in eins gesetzt. Die „Unfähigkeit, eine Zeile zu Papier zu bringen, mit der er einverstanden sein konnte“, bildet den Fluchtpunkt, auf den sämtliche Monologe der Hauptfigur in Hilbigs letztem Roman hinauslaufen. C., ein wie der Verfasser in den 1940er Jahren geborener Schriftsteller, der die DDR vor 1989 verlassen hatte, verliert mit dem Ort seiner Herkunft scheinbar unwiderruflich nicht nur seinen Schreibplatz, er fällt auch aus der Zeit. Die Reise des rätselhaft Getriebenen durch verschiedene Städte der Bundesrepublik bleibt eine Reise ohne Ankunft. Nie ist er wirklich präsent, stets überlagern Ängste, Wünsche und Beschädigungen der Vergangenheit ihm den Augenblick der Gegenwart. Ständig wünscht er sich an einen anderen Ort oder in eine andere Zeit:

Er fühlte sich überhaupt keiner Welt mehr zugehörig. [...] er war in einen seltsamen Strudel geraten, der ihn unwiderstehlich nach rückwärts und nach unten zog. Es fiel ihm mit einem Mal auf, dass er eigentlich aus einem anderen Land kam ... das hatte er in dem zurückliegenden Jahr beinahe vergessen gehabt, und dieses Vergessen kam ihm nun vor wie eine Krankheit. [...] In dem Land, in dem er sich aufhielt, eignete er sich nicht zum Schriftsteller, dachte er. [...] Er sah eine Art schattenhaften Wald, wenn er an dieses Herkommen dachte, einen Wald, in dem es dunkel wurde ... jene Gegend, jenes psychische Gelände lag abseits hinter einer Grenze, über die er nicht zurückkonnte. (Hilbig 2000: 24f.)

## 7. Von den Grenzen politischer Deutungen

Obwohl die DDR für Hilbig ein Ort der Verkrüppelung, der Verspätung und Verkalkung war, thematisiert er hier einen Verlust. Verloren wurde allerdings nicht eine „Heimat“, sondern der Zugang zur eigenen Geschichte. Ein dominant politisches Erklärungsmodell führt hier nicht weiter. Ja, dem im Westen lebenden Dichter ist mit dem Kollaps der DDR auch die Rückkehr in das soziale Biotop seiner sächsischen Kindheit in dem kleinen Bergbaustädtchen abhanden gekommen. Sowohl Meuselwitz (als auch der Berliner Prenzlauer Berg) verändern sich nach 1989 so rasant, dass Hilbig sich darin noch weniger wohl fühlt als früher. Aber ist es wirklich das, was ihn in die Schreibkrise bringt

und nach langer Abstinenz erneut in die Alkoholsucht abstürzen lässt? Hilbigs späte Gedichte werden durchzogen von Motiven der Dämmerung, der Müdigkeit, der Qual und der Vergeblichkeit. Einen Höhepunkt findet die Klage in dem *Nach der Prosa* genannten Gedicht von 1999:

Nun bin ich alt und in den Staub geworfen  
 Die Zähne schmecken Stein bespritzt von Kötern  
 Aller Gesang gesungen und zu grauser Asche ward mein Vers  
 [...] ich hörte mich singen schluchzend zwischen den Lichtern  
 der Sterne: die mir zu Füßen lagen wüst verstreut  
 wie Trinkgeld in der Spelunke des Dunkels [...]. (Hilbig 1999: 200)

Sich im Selbsthass geradezu einrichtend, verwirft Hilbig die schon geschriebenen Texte als unzureichend: Sie hätten das biographische Material „verbraucht“, ohne ihm auf der Höhe der poetologischen Ansprüche ihres Verfassers gerecht zu werden. In Gedichten, aber auch in Notizen im Nachlass findet man gerade in den letzten Lebensjahren Spuren der Suche nach dem unbekanntem Vater. Es fällt auf, wie das Motiv der Vatersuche mit dem der Finsternis verschmolzen wird, bis in einem der späten Gedichte von „vaterloser Finsternis“ die Rede ist. (Hilbig 2001: 272) Mitunter geht die Suchbewegung so weit, dass die Leerstelle des Vaterbildes gar zum Feind des Schreibens wird. In die erste selbstständige Publikation, die in der DDR erschien, nahm Hilbig einen Text auf, der nach Herkunft fragt. Das 1981 entstandene Gedicht kommt ohne Ich aus, die Identität des Sprechenden ist keine gesicherte Größe. Es beginnt: „diese von lichtahnen überkommene nacht/ wird dunkler dunkler von nachfahr zu nachfahr/ die väter im finstern schon immer/ niemals mehr sichtbar ach [...]“ (Hilbig 1981: 116). Hilbig hatte seinen Vater nie kennengelernt, der 1942, unmittelbar nach der Geburt des Jungen, in Stalingrad gefallen war. Er wuchs mit seiner Mutter im Haus der Großeltern mütterlicherseits auf. Noch in der frühen Pubertät schlief er im Ehebett neben der Mutter. Die einzige männliche Bezugsperson war der Großvater, von dem es heißt, er sei jähzornig gewesen. Vor allem aber, und das ist wichtig, weil es Spuren in Hilbigs Poetologie hinterließ, war der Bergarbeiter-Großvater Analphabet. Als der Junge zu lesen begann, scheint das beim Großvater ein von weit her kommendes Misstrauen gegenüber der für ihn unlesbaren Schrift freigesetzt zu haben. Wenn in Hilbigs Texten durchgängig von einer „Schuld des Schreibens“ die Rede ist, so lässt sich darin ein Erbe des Großvaters erkennen, für den alles, was zwischen zwei Buchdeckeln steht, als „Lug und Trug“ gilt. Dass aus dem Enkel ein sprachmächtiger Dichter wird, dass der sich selbst und seine Perspektive auf die Welt so ernst nimmt, ist unvorstellbar und in der Bergarbeiterfamilie ohne Vorbild. Wenn Hilbigs Texte im letzten Jahrzehnt seines

Lebens (er starb 2007 fünfundsechzigjährig an Krebs) wie besessen um seine Schreibkrisen kreisen, so hat der Kollaps der DDR damit nur zu einem Teil zu tun. Der 2005 entstandene Fragment gebliebene letzte Prosatext *Die Nacht am Ende der Straße* wird zu einem „vor ironischem, ja zynischem Selbstekel schier berstende(m) Autoporträt des Erzählers H.“ (Lange-Müller 2009: 757) Innere Leere, Erschöpfung, grenzenlose Untätigkeit, Lähmung und das Gefühl, der „Verwüstung seines Hirns“ ausgeliefert zu sein, ja einer Art „Gottverlassenheit“ – die Perspektive des Scheiterns duldet keinen Einspruch und lässt der Selbstentschuldung und Relativierung keinen Raum. Auch in diesem Stadium der Unduldsamkeit des Schreibenden mit sich selbst bringt sie jedoch einen Text hervor, der über die autobiographische Dimension hinausreicht. *Die Nacht am Ende der Straße* endet mit „H. fand keine anderen Sätze“. Noch in der Beschreibung des Scheiterns ist Wolfgang Hilbig maßlos, das Fiasko gehört zur Konstruktion eines Selbstbilds, auf das wir nicht hereinfliegen sollten. Trotz all der Nähe seiner literarischen Landschaften und Motive zu Orten, Situationen und Menschen seines Lebens: Das Imaginierte ist mit dem psychosozialen Autor selbst nicht identisch. In der Sphäre der Selbstverleugnung, so formuliert es der Dichterkollege Andreas Koziol,<sup>4</sup> habe Hilbig sich sicher gefühlt wie in einer zweiten Haut.

**BIRGIT DAHLKE**

*birgit.dahlke@rz.hu-berlin.de*  
 Gastprofessorin  
 Humboldt Universität Berlin  
 Phil. Fakultät II  
 Institut für deutsche Literatur  
 Dorotheenstr. 24  
 10099 Berlin  
 DEUTSCHLAND

Literaturverzeichnis

- Amery, J. 1968. *Über das Altern. Revolte und Resignation*. Stuttgart: Klett.  
 Braun, V. 2009. *Werktage I. Arbeitsbuch 1977–1989*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
 Hilbig, W. 1968. Aufbrüche. – *Wolfgang Hilbig Werke (WHW)*. Hg. von J. Bong, J. Hosemann, O. Vogel. Frankfurt am Main 2009: S. Fischer, Band 2, *Erzählungen und Kurzprosa*, 9–12.

<sup>4</sup> Koziol, Andreas: Erinnerungen an Wolfgang Hilbig. Unveröffentlichter Text vom 26.3.2009, entstanden als Reaktion auf unser ausführliches Gespräch über Hilbig. Ich danke dem Autor für die Erlaubnis, Auszüge daraus zu zitieren.

- Hilbig, W. 1971. Die verlassene Fabrik. – *WHW*, Band 2, 25–27.
- Hilbig, W. 1975. Die Arbeiter. Ein Essai. – *WHW*, Band 2, 58–69.
- Hilbig, W. 1981. [diese von lichtahnen überkommene nacht] (ohne Titel). – *WHW*, Band 1, 116.
- Hilbig, W. 1991. *Alte Abdeckerei. Erzählung*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hilbig, W. 1994. *Die Kunde von den Bäumen*. Frankfurt am Main: S. Fischer
- Hilbig, W. 1999. Nach der Prosa. – *WHW*, Band 1, *Gedichte*, 200.
- Hilbig, W. 2000. *Das Provisorium. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hilbig, W. 2001. Monolog drei. – *WHW*, Band 1, 272f.
- Hirsch, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lange-Müller, K. 2009. Wenn du mich verstehst ohne Brille... Ein Nachwort. – *WHW*, Band 2, 743–760.
- Metzler Lexikon DDR-Literatur 2009*. Hg. von M. Opitz und M. Hofmann. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag.
- Müller, H. 1975. Zement. Nach Gladkow. – *Heiner Müller: Stücke*. Berlin: Henschelverlag, 323–389.