

Maren Lehmann

Wahrnehmungen in der Dunkelheit Über Wolfgang Hilbig

„Der Tonfall der Realität ist das ätzende Agens, in dem die Stimmen der Lyrik ersticken.“ (Hilbig 2009: 75)

Wie kein Zweiter hat Wolfgang Hilbig gewusst, dass es Erfahrungen wenn nicht mit der Nichtigkeit, so doch mit der Endlichkeit und der Unwahrscheinlichkeit des Selbst sind, die zur Literatur befähigen. Alles programmatisch Wirkliche raubt wie alles programmatisch Wahre oder Richtige oder Gute der Kunst den Atem; jeder Auftrag zu einer vorab bestimmten, jede Verpflichtung auf eine indiskutable, nur noch auszudeutende Realität – und sei dies ein Auftrag zur Auseinandersetzung mit ‚der‘ (einen) Realität – erstickt sie. Realistische Kunst würde Darstellung des Fürwahrgehaltenen, und im Sinne dieses Auftrags würde sie Darstellung des Fürwahrzuhaltenden. Ein Auftrag zur Realität wäre ein Auftrag, der durch einen Wiedererkennungseffekt erfüllt würde und deshalb darin bestünde, einen Wiedererkennungseffekt zu erzielen. Er würde auf Eindeutigkeit verpflichten. Ein solcher Realismus wäre nichts als die Plausibilitätsfassade einer nicht mehr verständlichen Welt. Er würde daher (und vielleicht kann genau dies die hier gesuchte *Krise der Realität* indizieren) zeigen, was er zu ignorieren oder zu verbergen suchte: eine durch das Misstrauen gegen Komplexität, Unverständlichkeit, Endlichkeit ruinierte Wirklichkeit.

Nun mag man zwar gerade die Kritiker solcher Fassadenarbeiten als Wirklichkeits- oder Wahrhaftigkeitsfetischisten sehen, die in puritanischer Strenge selbst Ungeschminktheit noch der Absicht verdächtigen (ich verwende den Begriff „Face-Work“ nach Goffman 1967, der in beispielloser Eleganz jede Echtheits- oder „Authentizitäts“-Erwartung soziologisch unmöglich gemacht hat). Doch das Problem der Realität ist weder das Problem einer geschminkten, hergestellten, auf's Angenommenwerden hin entworfenen Wirklichkeit (die niemals ganz glaubhaft sein könnte) noch das Problem einer absichtslos vorgefundenen, jedem sehenden Blick sich zeigenden Wirklichkeit (die immer und ausweglos evident wäre, solange nicht das Sehen selbst als korruptes Instrument entlarvt würde). Auch die Verkürzung auf das Sehen ist nicht das Problem, so wie der Kurzschluss auf das Einsehen es nicht ist. Das Problem ist vielmehr das, was Goffman als ‚to be involved‘ beschreibt: Man kann sich der Realität, wenn sie Realität ist, nicht entziehen, sich ihr nicht gegenüberstellen, sie nicht mittels eines Dritten mit anderen Varianten ihrer selbst vergleichen – man ist immer in sie verwickelt, und man erkennt diese Verwicklung an ihrem hemmenden, lähmenden Sog. Der alltäglich wahrscheinliche Fall wäre

dieses Erkennen nicht; Realität ist üblicherweise – wie das Selbst – nichts, was erkannt werden müsste. Es ist das Misslingen des Alltäglichen, das zu dieser Erkenntnis auffordert oder vielleicht sogar diese Erkenntnis bereits selbst ist: man hängt in Verhältnissen fest, deren Form und Produkt man ist und die zu lösen nicht gelingt. Das ist Realität, und es ist also, weil es niemals das der Erkenntnis Vorgängige oder Zugrundeliegende, sondern immer das im Moment der Erkenntnis auftauchende, unverständliche Störende ist, eine nichteinlösbare Aufforderung zur Distanzierung, Lockerung, Entscheidung. Realität ist immer Krise.

Das Werk Wolfgang Hilbigs, mit dem ich mich exemplarisch für diese bedrängende Unverständlichkeitserfahrung im Folgenden beschäftige, hat kein anderes Thema als diese nicht anders denn als Krise erkennbare Realität. In keinem seiner Gedichte, in keinem Essay, keiner Erzählung und keinem Roman geht es um etwas anderes. „Gefühl, überschüttet zu sein“ (*Der Brief*; 2009: 216).¹ Drängendes Bedürfnis zu erkennen. Daher zwar „Furcht“ (ebd. 211f.), aber keine Flucht. Quälende Einsicht in die Unmöglichkeit zu erkennen, aber Entschluss, nicht zu „vergessen [...], was mir an Wahrnehmungen in der Dunkelheit zuteil wurde“ (*Über den Tonfall*; 2009: 75). Lähmende, erschöpfende, ja tödliche Anstrengung, in diese Unmöglichkeit wahrnehmend einzudringen wie in ein Substrat, von dem man sich ernähren muss, ohne es verdauen zu können (*Der Durst*; 2009: 28-30). Würgender „Ekel“, Schreiben als erleichterndes – und auch verächtliches, sich nicht unterwerfendes – ‚Ausspucken‘ (*Der Brief*; 2009: 216). Verstehen des Wirklichen als Distanznahme von, nein: eben gerade inmitten von einem zugleich verschlingenden und abweisenden Milieu; jeder „Selbstheilungsversuch [ist] gerade die Verfertigung einer Spaltung und nicht, wie man annimmt, ein Aufbruch in Richtung eines sogenannten heilen Ich“ (ebd. 215f.). Das Verwickeltsein verstehen, nicht: es vermeiden. Panische Angst als symbiotischer Zustand und ästhetische Möglichkeit. Lesen als albträumerischer Selbstverlust eines Versinkenden, Schreiben als peinigend wacher Selbstgewinn des zum Erbrechen genötigten Nachobengezogenen. Hilbigs Werk, könnte man sagen, ist aus dem Raum dieser Krise namens Realität heraus geschrieben, ohne ihn je verlassen zu haben.

Es ist unmöglich, in der Kürze eines Aufsatzes den Fragen gerecht zu werden, die sich aus solchen knappen Aufzählungen ergeben müssen. Es ist auch unmöglich, sich einem poetischen Werk mit soziologischen Routinen zu nähern (die aber mein Fach fordern würde). Ich beginne, vielleicht aus Verlegenheit, mit einem Blick auf die Person des Dichters und versuche

¹ Ich nenne im Folgenden in Klammern immer die Titel der jeweiligen Texte, soweit es um Hilbig geht, weil sie gelegentlich verstreut publiziert vorliegen. Die danach gestellten Angaben beziehen sich auf die von mir verwendete Quelle bzw. Ausgabe; weitgehend (die Essays und Reden liegen leider noch nicht gesammelt vor) habe ich der einfachen Auffindbarkeit halber nach der Werkausgabe zitiert, ohne das eigens auszuweisen; wenn nicht anders angegeben, also nach: *Werke I, Gedichte, 2008; und Werke II, Erzählungen und Kurzprosa, 2009.*

Wolfgang Hilbig vorzustellen, soweit das möglich ist; dann, nach einem kurzen Exkurs über Schreiben als symbiotischen Mechanismus, versuche ich, an Hilbigs Texten das Problem der Realität zu diskutieren (auch im Kontext des Realismus, auf den Hilbig sich nicht verpflichten ließ), und orientiere mich dabei am vorangestellten Zitat: „Der Tonfall der Realität“ „ist das ätzende Agens“, „in dem die Stimmen der Lyrik ersticken“ (*Über den Tonfall*; 2009: 75).

Zur Person

Wenn ich sage, ich würde Hilbig vorstellen, soweit das möglich ist, so deute ich damit die Schwierigkeit an, dem Klischee zu entgehen. Zwar könnte ich sagen, was sich leicht überall nachschlagen lässt: dass wir es mit einem Mann aus dem sächsisch-thüringischen Braunkohlengebiet zu tun haben, der in eine Analphabetenfamilie hineingeboren wurde, der Turner und Boxer war, der die Schule nach acht Jahren verließ und Dreher lernte, ohne in diesem Beruf lange zu arbeiten, der sich stattdessen nach dem Wehrdienst in verschiedenen Jobs zwischen sächsischer Braunkohle und mecklenburgischen Ausflugsstätten durchschlug, der schließlich als Heizer in Fabriken und Wäschereien arbeitete, um, wie er selbst vielfach mitgeteilt hat, allein sein zu können. Ich könnte auch sagen, was sich ebenfalls überall leicht nachschlagen lässt: dass wir es mit einem Mann zu tun haben, der zu schreiben begann, als er den Schulen und Kasernen entronnen war; einem Mann, der in verschiedenen Literaturarbeitskreisen und Literatenfreundeskreisen auftauchte, ohne sich irgendeinem von ihnen je anzuschließen; einem Mann, der – milieu- und übrigens vor allem generationstypisch – trank, wenn er nicht schrieb; einem Mann, dessen erster gedruckter Text eine Anzeige in der Zeitschrift *neue deutsche literatur* war („Welcher deutschsprachige Verlag veröffentlicht meine Gedichte?“, ndl 7/68, S. 187) und der im Alter von 36 Jahren, im eigenen Land sogar erst im Alter von 40 Jahren seinen ersten Gedichtband publizierte. Schließlich könnte ich sagen, was sich am leichtesten überall nachlesen lässt: dass wir es mit einem Mann zu tun haben, der sowohl Bachmann- als auch Büchner-Preisträger war (sowie Träger zahlloser weiterer Preise), aber weitgehend ungelesen geblieben ist, vor allem aber: weitgehend unbekannt. Kein saturierter Salonlöwe, kein eloquenter Intellektueller, kein fragiler Geistesmensch. Ein befremdlich unbeholfener, bis weit über die Grenze der Unhöflichkeit hinaus zurückhaltender Mann, physische Verkörperung eines erschöpfend mühsamen Aufstiegs aus industriellem Dreck. Die Preise, sagt er, habe er aus „Mitleid“ bekommen, denn „das sogenannte Bildungsbürgertum – das nicht die Einrichtung einer spezifischen Gesellschaftsform ist, sondern allgegenwärtig – wartet doch schon lange auf die Bestätigung seines Verdachts, dass das, was es sich den Geist zu nennen geeinigt hat, auch in den unterprivilegierten Klassen zu finden sein könnte. Das heißt, es wartet auf eine Bestätigung

seines Schuldempfindens – und damit auf dessen Relativierung – gegenüber dem unterdrückten Geist in diesen Klassen. Das Mitleid des Bildungsbürgertums [...] stürzt sich in seiner ganzen differenzierten und wohlabgewogenen Wut, mit der ganzen Palette seiner Urteilskraft auf das eine Talent, das in den unteren Klassen gesichtet wird. Und es geschieht, was geschehen musste, die Überzeugung, dass die eigentliche Heimstatt des Geistes das Bildungsbürgertum ist, wird erneut konsolidiert, das Talent wird eine Nummer zur Bewunderung, eine Ausnahme“ (*Der Brief*; 2009: 199).

In einer weiteren Preisrede hat Hilbig (*Über den Literaturbetrieb*, 1994) lapidar daran erinnert, dass er zwar vom Maschinenbaubetrieb in den Literaturbetrieb gewechselt sei, auch dort aber den für alle Beteiligten „mit dem Wort *mühsam* [...] wahrheitsgetreu zu bezeichnen(den)“ Habitus nicht einfach des Industriearbeiters, sondern des Hilfsarbeiters beibehalten habe (*Die Arbeiter. Ein Essai*; 2009: 59, kursiv i.O.). Als Heizer habe er im Keller des bodenständigen Maschinenparks gelebt, der von Arbeitern bewirtschaftet und von Ingenieuren überwacht worden sei. Zwischen fast ekstatischen Phasen geistesabwesender Anstrengung hätten lange Phasen leerer Anwesenheit gelegen, stumpfen Herumsitzens unter Bedingungen, „die als unannehmbar bekannt waren“ (ebd. 67). In diesen Phasen habe er versucht, jenen „Kampf zwischen der Sprache der Ingenieure und der Sprachlosigkeit der Arbeiter“ zu verstehen, jenes „Widerstreben“ gegen das, was unvermeidlich geschehe, dass nämlich „das Schweigen der Arbeiter sich mit dem Sprachmaterial der Ingenieure auffüllt“ und „absolut beherrscht ist, ja überhaupt erst existent ist durch die Sprache der Ingenieure“ (ebd. 63). Der Heizer im Keller, selbst von den Arbeitern als Arbeiter nicht anerkannt, schweige seinerseits, aber: kein sprachloses Schweigen. Er setze eine „Gedankenarbeit“ ein, die zwar „in all ihren Verrichtungen den Keim zu einer eigenen Sprache“ trage (ebd. 64), der aber – denn eine Ingenieurssprache ist sie nicht – das verstehende Gegenüber fehle. So bleibe sie ungesagt und werde von den Arbeitern verachtet als „weit unter ihrem Niveau der Sprachlosigkeit“ liegend, als „ungeheuer elende, standpunktlose Sprache“ (ebd. 67). Er habe „mit dem Winter fertig zu werden“ (ebd. 69), weiter nichts, „dies ist die mir zugefügte Sprache“ (ebd.). Und spräche er doch in eigener Weise, so spräche er aufgaben- und im technischen Sinne referenzlos, dysfunktional, asozial, vernachlässige nämlich das Heizen; absehbar schnell werde seine ‚Gedankenarbeit‘ „zum Schweigen gebracht“ durch den Hinweis auf „die wirkliche, von ihm selbst verursachte Kälte“ (ebd. 68). Ohne Gegenüber, ohne verstehenden Anderen, suche er dann „in diesem Keller der müden Symbole“, umgeben von „Haufen von elenden, gebrandmarkten Wörtern, riesige[n] Haufen einer Wörterware [...], Maschinenwörter[n], Ersatzteile[n] von Wörtern [...], scheinbar neue[n] Wörter[n], die fade Metamorphosen der alten Wörter sind“ (ebd.), nach der Möglichkeit einer Sprache.

Diese Möglichkeit liegt in der Schrift. „Ich habe Unmengen von Anfängen“, sagt Hilbig im Gespräch mit Günter Gaus (2003: min 9:40).² Angesichts der ungelassenen Art, mit der er sich hier kurze, in schwerem thüringischem Sächsisch stockend vorgebrachte Antworten abringen lässt, führt dieses Gespräch den tiefen Graben vor Augen und Ohren, der zwischen dem schwerfälligen Dichter Hilbig und der filigranen Eloquenz des Literaturbetriebs liegt. Das Gespräch scheitert; es hat keinen Sinn, den Dichter *zur Person* werden zu lassen. Gaus, der ein ums andere Mal nach Elend, Analphabetismus, Kohlenzentnern und Alkohol fragt, nimmt Hilbigs Herkunft als Grund dafür an. Doch darum geht es nicht und kann es nicht gehen, weil die Dichtung Hilbigs – im Unterschied zu seinem im gurtbespannten Stahlrohressel wie in einer „Falle“ (*Über den Literaturbetrieb* 1994: 16) festsitzenden Leib – ja alles andere als schwerfällig ist. Hilbig seinerseits mag recht haben mit dem bereits zitierten Hinweis auf die mitleidvolle Selbstberuhigung des Bildungsbürgertums, das *zur Person* Hilbigs eben stets dessen unglaubliche Herkunft hinzuzufügen hat; die Hinweise auf Elend, Schriftlosigkeit, Kohle, Alkohol stoßen den all dem ja entronnenen Dichter einfach erbarmungslos in seine Herkunft zurück, weil er nur dort bemitleidet werden kann, und er muss bemitleidet werden, weil er nur so verständlich ist. Deshalb könnte das Misslingen des Gesprächs ein Beispiel sein für jene Form von „Blödigkeit“, die entsteht, wenn ein Gegenüber (auch: ein Selbst als Gegenüber) nicht personalisiert, nicht normalisiert, nicht funktionalisiert und daher – zumindest für moderne Beobachter – nicht verstanden werden kann und deshalb zunächst externalisiert und dann bemitleidet wird (vgl. Stanitzek 1989). In einer Face-Work-Umgebung wie dem Literaturbetrieb bewirkt das Auftauchen solcher nichtfunktionalisierbaren, mithin unverständlichen Blödigkeit eine Stockung, eine Realitätskrise im genauen Sinne, an der alle Beteiligten ihr Verwickeltsein in den Betrieb bemerken. Die Realität der Literatur selbst wird in der verspannten Quälerei des Interviews als Krise der Literatur sichtbar: personalisierbar ist die Literatur nicht, das „Ich“ kann sich bzw. kann sie, die Literatur, nie anders denn in Anführungszeichen bezeichnen (so Hilbigs wohl erfolgreichster Roman, 1993). Ein literarisch bezeichnetes „Ich“ ist keine Entsprechung, sondern eine Beobachtung des gedachten, vorgestellten, reflektierten Selbst – ein Umstand, den im Gespräch zu erklären oder auch nur anzudeuten Hilbig misslingt, weil er durch sein Stammeln den Verdacht auf Elend, Unbildung, Kohle, Alkohol zu bestätigen scheint, mit dem Gaus Hilbigs Romanen (neben „Ich“ v.a. dem *Provisorium*, 2000, und auch der *Übertragung*, 1989) einen personalen Wahrheits- oder womöglich Wirklichkeitsindex anzuheften versucht. Hilbig widerspricht nicht, weil er im Gespräch ist. Er ist eben *nicht* ein Dichter, der *dann nicht trinkt*,

² Im Folgenden nur noch mit der Zeitangabe zitiert, ohne Namen oder Jahr.

wenn er schreibt (Gaus sagt: „Sie sagen, wenn Sie schreiben, haben Sie keine Alkoholprobleme“, min 10: 17). Sondern er ist ein Dichter, der *überhaupt nicht spricht, weil er immer schreibt*. Er ist ein Dichter, der nicht das Schreiben, sondern das Sprechen – den „Wortschwall“ (*Abriss der Kritik*, 1995: 11) – durch Trinken substituiert und dadurch jegliche interaktiv mögliche Persona sogleich liquidiert. Das Trinken ist ein Entzug; es macht den Dichter zur Vorform der Literatur, wie diese „ein Sozialfall abseits aller wirklichen Interessen“ (ebd.). Das geht so weit, dass er das Verfassen erzählender Prosa („der erste Satz fällt einem ein, und dann schreibe ‚ich’s‘ durch“, min 9:59) dem poetischen „Zusammenflicken“ der Gedichte aus den „Unmengen“ möglicher Anfänge gegenüberstellt (min 10:11 und 9:40); ersteres ist immer noch dem Sprechen verwandt, dem Erzählen, der Trinkerei, letzteres aber ist Schreiben, Poesie, Dichten im Wortsinne.

Gaus hätte wissen können: *Zur Person* Wolfgang Hilbigs drang niemand durch. Franz Fühmann hatte ihn Ende der 1970er Jahre den DDR-Behörden empfohlen und dabei fast um Drucklegung gefleht (auch weil Hilbig für seine erste Publikation, die beim S. Fischer-Verlag 1979 unter dem Titel *abwesenheit* erschienen war, eine mit sogenanntem Devisenvergehen begründete Strafe drohte). Fühmann (1994: 41) schrieb, er habe „zu berichten, dass eine Stimme in mein Dasein getreten, von der überwältigt man sofort weiß, dass man sie nicht mehr vergessen kann“; und *stimme stimme* lautet dann auch der Titel des bei Reclam in Leipzig schließlich 1983 erschienen Bandes. Weniger dringlich, aber in ähnlichem Berichtsstil schildert Thomas Rosenlöcher (1994) eine von Eitelkeiten und Herablassungen durchsetzte Lesung verschiedener Kollegen in seiner Wohnung, in der Hilbig nur als beiläufig mitgehörtes Gewebe einiger Versfetzen auftaucht, die nicht zuzurechnen sind. Diese Verse schienen ihm entmutigend weit außerhalb oder jenseits des geläufigen Eitelkeitsspiels zu liegen; eine „ferne Ahnung, dass Kunst, trotz Verweigerung und Subversivität, [...] etwas bedeuten konnte“; er sei „glücklich gewesen, eine Stimme gehört zu haben“ (ebd. 76).

Eine Stimme also ist es, die entsteht, wenn ein nicht Sprachloser, aber Schweigender schreibt, und lange bevor sie sich lesen lässt, wird sie gehört. Die Stimme *ist* Schrift; Laut, Ton, Klang ist sie nur *als* Schrift. Sobald Geselligkeit hinzukommen muss, ist Hilbig wieder ungenau, schwerfällig, blöde, würde lieber schweigen oder trinken. „Hilbig selbst“, so setzt Rosenlöcher (ebd. 77) fort, „bin ich wenig später auf einem der damals üblichen literarischen Feste begegnet. Allerdings war es mehr eine Begegnung der dritten Art, indem ich mich weigerte, Hilbig zuzubilligen, dass er Hilbig sei. Denn der, von dem behauptet wurde, dass er Hilbig sei, saß ziemlich grob in der Küche und sagte kein einziges Wort. [...] Vergebens saß ich einen Großteil der Nacht neben ihm auf dem Holzstuhl in der Küche, um ihn auszuhorchen, denn immer redete

nur ich. Nur einmal schüttelte er seinen Kopf mit erschreckend nachdrücklicher Energie, vermutlich hatte ich wieder einmal von meinem Plan gesprochen, den Sozialismus doch noch zu retten. ‚Unsinn‘, sagte er.“ Und Gaus, der ihm – mittels einer „Ahnung“ einer „Freundin“ – unterstellt, er wolle womöglich „die Literatur retten“, widerspricht Hilbig genauso brüsk; „man kann sie nicht retten; wenn sie untergeht, kann sie nicht durch einen einzelnen Schriftsteller gerettet werden“, obwohl man immerhin „den Satz der Freundin einschränken“ könne, so „dass man sagt: er will seine Literatur, wenn es denn welche ist, retten“, aus „Angst“, sonst „am Ende zu sein“ („ausgeschrieben zu haben“, souffliert Gaus, was Hilbig übernimmt; min 6:36-7:05, 7:24-30). Natürlich lautet die Rückfrage wieder nur, ob dann „die Alkoholprobleme“ wiederkämen. „Ich fürchte: ja“, sagt Hilbig, „ich halte es nicht aus, nicht zu schreiben“ (min 7:45). Denn was stattdessen? Talkshows?

Es ist denn auch nicht das endlich mögliche Schweigen weder der Maschinenhallen noch des Literaturbetriebs, sondern das mögliche Verstummen der Literatur selbst, um die Hilbig (1969; zuerst publ. 1983, hier nach 2008: 48-50) unter dem Titel *stimme stimme* trauert. Er macht dieses Gedicht zum Titel seiner ersten Publikation im eigenen Land und zeigt sich dadurch tatsächlich als Person. Er weiß: Wolfgang Hilbig ist jetzt nicht mehr ein Leser, der die Gesänge der Dichter hört, sondern ein Schriftsteller, der eine „irrationale“ (min 7:11) Angst hat, diese Gesänge bloß zu überschreien, und der deshalb vom stummen Leser zum schweigend schreibenden Dichter wird.

Schreiben als symbiotischer Mechanismus

Der folgende Exkurs nähert sich der Arbeit Hilbigs mit einem Begriff Niklas Luhmanns, der den Bezug kommunikativer Möglichkeiten zu deren „physisch-organische[m] Substrat“ bezeichnen soll (Luhmann 1981: 241). Luhmann entlehnt diesen Begriff bei Talcott Parsons, der dasselbe im Sinne eines Pfands verstanden hatte, als materiale Sicherheit im Kontext riskanter, nicht ohne Weiteres akzeptabler Sinnvorschläge. Aber Luhmann gibt dem Begriff einen weit- aus präziseren Zuschnitt, indem er dieses Akzeptanzproblem nicht auf irgendeine für riskantes Handeln bürgende Bodenständigkeit beschränkt, sondern als in jeder modernen Kommunikation auftretendes Folgeproblem von Komplexität und Selektivität versteht. Dieses Folgeproblem besteht in unwahrscheinlicher werdender Akzeptanzbereitschaft und wird durch symbolische Generalisierung gelöst (Luhmann 1975). Gerade dass alles auch anders sein könnte, dass nichts notwendig und nichts unmöglich ist, kann dann zur Akzeptanz konkret vorgeschlagener Selektivität motivieren – in der Politik durch Macht, in der Wirtschaft durch Geld, in der Wissenschaft durch Wahrheit, in der höchstpersönlichen Intimität durch Liebe, usw. Es geht um so

etwas wie einen in jeder Kommunikation mitsymbolisierten Triumph von Kontingenz über Selektivität, und all dies ohne auf die Begegnung und Aushandlung unter Anwesenden angewiesen zu sein. Dieses Absehen von Interaktion muss nun aber ebenfalls plausibilisiert werden. Denn dergleichen Interaktion ist ein Handicap nicht einfach wegen der Restriktionen durch Näheerwartungen bestimmter Leute (im Gegenteil: gerade dies könnte man ihr zugute halten und gegen die Unübersichtlichkeit und Distanziertheit komplexer Verhältnisse einwenden), sondern wegen der Bindung an Zeit (allenfalls episodische Frist) und Ort (allenfalls reflexive Wahrnehmung ermöglichende Präsenz). Interaktion setzt Kommunikation unter eine Art Dichtestress, der die Vorteile symbolischer Generalisierung gefährdet und (weil unter Nahestehenden und Anwesenden eben nicht mehr alles auch anders möglich ist) Akzeptanzprobleme verschärft (man nimmt zwar hin, variiert aber nicht). Symbolische Generalisierung entlastet zwar von solchen Verdichtungen und Verschärfungen, überhaupt von Interaktion, wird aber ein Substitut brauchen, das den Dichtestress immer dann als situative Beglaubigung einsetzt, wenn die Aussicht auf Änderbarkeit qua immer auch anders möglicher Selektivität nicht überzeugt. Zu diesem Zweck wird eine weitere Möglichkeit (Luhmann nennt es ein „Regulativ“, ebd. 181) mitsymbolisiert: die Bezugnahme auf das „physisch-organische Substrat“ (Luhmann 1981: 241) durch „symbiotische Mechanismen“, die auf „hochgradig plastische, sinnhaft prägbare und dadurch spezifizierbare organische Prozesse“ zugreifen (Luhmann 1975: 181). Diese Mechanismen behandeln den (z.B.) menschlichen Körper also nicht als kompakte Masse, sondern als Kulturform, „[verbinden] eine eher marginale Stellung im Kommunikationsprozess mit zentralen Test-, Sicherheits- und Beweisfunktionen“ (ebd.) und können also Evidenz ermöglichen. Es handelt sich um eine disziplinierende Evidenz, eine Evidenz der Drohung, weil die akzeptanzermöglichende symbolische Generalisierung des Auch-anders-Möglichen durch den Rückgriff auf körperliche ‚Test- und Beweisfunktionen‘ gelöscht bzw. zum Nicht-anders-Möglichen degradiert würde. Der symbiotische Mechanismus lockert also den Dichtestress der Interaktion unter Anwesenden nicht, sondern treibt ihn auf die Spitze: durch Gewalt, durch Bedürftigkeit, durch Beispielhaftigkeit, durch Sexualität – und plausibilisiert so die Vorteile symbolischer Generalisierung gegenüber direkter Interaktion unter Anwesenden. Wer auf Demonstranten schießt, demonstriert Macht, aber auch deren Handlungszwang, er demonstriert auch Ohnmacht. Wer anschaulich erzählt oder Anwendungsbeispiele baut, plausibilisiert die Brauchbarkeit, nicht aber den Sinn begrifflichen Denkens. Wer Körper zu Körper legt, beweist zwar Hingabebereitschaft, verliert aber die Intimität der sprechenden, verstehenden Blicke. Es geht immer um bedrohliche Beruhigungen, um Einschläferungen der Unruhe, die Kommunikation erst ausmacht.

In aller Vorsicht ließe sich nun anhand der Arbeit Hilbigs die Frage stellen, ob es solche Evidenzdrohungen auch in der Kunst gibt (eine Frage, die Luhmann offen lässt, genauso übrigens wie für die Religion); denn gäbe es sie nicht oder ließen sie sich nicht identifizieren, dann würde die Kunst – wiewohl sie auf Wahrnehmung unter Anwesenden angewiesen sein könnte – keinerlei Körperbezug herstellen können oder genauer herzustellen brauchen, um dennoch immer als Kunst akzeptabel zu sein. Folgt man etwa Hans Ulrich Gumbrechts „Präsenz“-Begriff (Gumbrecht 2004, auch 2012), so braucht die Kunst dergleichen Körperbezug bzw. hier Körper- oder Sinnespräsenz nicht herzustellen, weil sie selbst nichts anderes ist als das – was sie herstellt, sind (Fremd-)Referenzen, Gegenstände, Bedeutungen, Interpretationen, die ihren Eigensinn gar nicht ausmachen. Man muss die Frontstellung gegen die interpretativen Disziplinen, die Gumbrecht hier aufbaut, gar nicht überzeugend finden, um doch zu sehen, dass sich Hilbig – worauf ich in den Folgeabschnitten ausführlich zu sprechen kommen werde – in vergleichbarer, sogar in ähnlicher Weise gegen eine politisch beauftragte, auf Engagement verpflichtete Kunst wendet. Wobei man allerdings sagen muss, dass Gumbrecht sich seinerseits und womöglich im Sinne seines Arguments als engagiert zeigt, eben: als Interpret, während Hilbig desengagiert bis an die Grenze des Phlegmatischen auftritt, eben: als Dichter.

Die Kunst ist für Hilbig eine Form der Erfahrung des zugleich Unverständlichen und Unabweisbaren, und sie hat daher – in seinem Fall: literarische, poetische, lyrische – Formen zu finden für diese Form der Erfahrung. Welche Namen auch immer der Rahmen dieser Formsuche tragen mag: er fungiert als „invariante Unterbrechungsbereitschaft“ (Luhmann 1995: 305), mittels derer sich die Kunst politischen, wissenschaftlichen, ökonomischen oder religiösen Interventions- bzw. akademischen oder massenmedialen Interpretationsversuchen auch da entzieht, wo sie sich auf Politik, Ökonomie oder Religion bezieht. All das betrifft zwar ihre Sozialität, auch ihre stets eher ablehnungs- als zustimmungsbereite Kommunikabilität. Zugleich fungiert die Kunst aber als Kunst, die sich auf sich selbst bezieht, als „l’art pour l’art“ (man vergleiche auch hier den kurzen Wortwechsel zwischen Gaus und Hilbig, min 3:40-4:10): sie braucht vielleicht eine Fremdreferenz als Anfang oder Anlass, walzt dies aber nicht bloß aus, sondern ermöglicht die Erfahrung des Unverständlichen und Unabweisbaren *als solchem* auch in diesem Anfang, was einer Evidenzdrohung mindestens entspricht. Sie behandelt aber diese Erfahrung nicht als gegenständliches oder anlässliches oder, wie gesagt, programmatisch wünschbares, herzustellendes Etwas, sondern als poetisches Formproblem, weil sie sonst keinen Unterschied zum Unverständlichen und Unabweisbaren machen und auch dieses bloß auswalzen würde. Mit Blick auf eine nur als Krise erfahrbare Realität, von der schon die Rede war, lässt sich nun sagen: die Kunst fungiert als symbiotischer Mechanismus, drängt dem Körper

die Realität auf, verdichtet materiale Welt und lebende Körper – und beobachtet diese krisenhafte, diese kritische Symbiose als Formproblem. Sie beschreibt die Realität, ohne sie zu verharmlosen; sie bringt sie auf eine Erfahrung, nicht auf einen Begriff.

Gerade solche Formgebung in dichten Substraten gelingt Hilbig in der Poesie, und sie gelingt ihm in der Prosa, die bei ihm fast nie eine klassische Erzählung ist, aber (würde ich sagen) die Abwesenheit gewohnten Erzählens quälend vermissen lässt, weil sie an deren Stelle eine sich fließend steigernde Intensität aufweist, die sonst nur (aber dort selten fließend) in Gedichten möglich ist. In Hilbigs Gedichten ist es häufig eine musikalisch-sanfte Materialität des Atmosphärischen, die das Unverständliche zwar als Unabweisbares, aber doch auch als Erträgliches und sogar Gesuchtes zeigt. Hilbigs Prosa verzichtet fast völlig auf lockere Integrationen; sie zeigt das Unverständliche in seiner Unabweisbarkeit selbst und macht so das Lesen zu einer Erfahrung bedrohlich dichten Verwickeltseins – eine Erfahrung, derer man alltäglich nicht fähig wäre, die einem erspart bliebe wie die Realität selbst.

„Der Tonfall der Realität ...“

Der 1959 in der DDR-Kulturpolitik ausgerufenen „Bitterfelder Weg“ trägt seinen Namen nach dem Ort der Konferenz, die dieses Programm proklamiert. Aber der Ort ist nicht zufällig gewählt, weil Bitterfeld als Zentrum der chemischen Industrie etabliert ist, in der die DDR eine Zukunftstechnologie sieht (was es attraktiv macht, eine dort stattfindende Autorenwerkstatt des Mitteldeutschen Verlages in eine partei- bzw. kulturpolitische Grundsatzkonferenz umzuwidmen). Man kann mit einer von dort ausgehenden oder mit diesem Ort identifizierten Kulturpolitik auf technologisch hochgebildete Arbeiter setzen, die mit der (sowieso nur als Kontrastmittel unterstellten) Unbildung des Proleten nichts verbindet; und man kann annehmen, dass die Bildung dieser Arbeiter auch zu einer Affinität zur Kunst führen würde. Dass dies ein Aufstiegssymbol wäre, das als Heransozialisation an das konventionelle bildungs- und kunstaffine Bürgertum verstanden werden würde, kann man als Movens sogar begrüßen (und dass dies eine kompensatorische Hoffnung für dann nicht länger zu vermissende, abgewanderte oder gestorbene – Brecht – Künstler und Intellektuelle sein würde, auch). Es geht vielleicht um nicht viel mehr als einen klein-, aber doch bildungsbürgerlichen Dilettantismus, der sich zu Laienstolz verführen lassen soll. Man kann außerdem darauf hoffen, dass dergleichen technisch-technologische Bildung einem Fortschrittsimpuls nahesteht, der auch zu einer Affinität zur sich als fortschrittlich verstehenden Ideologie führen würde. Man kann schließlich auch meinen, dass man diese Arbeiter zu einer Kunst bewegen könnte, die den Fortschritt zum Thema und die technologische Welt zum Genre haben würde. Allerdings müsste man berücksichtigen, dass die

Fortschrittsideologie bereits regiert, also unter Beweiszwang steht, und dass es eine Arbeitermacht ist, die da regiert; der Fortschritt muss in der gesuchten Arbeiterkunst also als in der herrschenden Klasse verkörpert und dergestalt bereits eingetreten, zugleich aber als laufend weitergehend, mithin als stets noch ausstehend beschrieben werden, ohne jedoch Angriffe oder Fatalismen derer zuzulassen, die sich gerade durch die gesuchte Arbeiterkunst nicht als Verkörperung (denn dann würde das Politbüro selber dichten, komponieren, malen), sondern als Gegenüber, und das heißt: als Unterworfenen der Arbeitermacht sehen und zur Produktion von Devotionalien aufgefordert sehen dürften. Diese Devotionalien dann auch sogleich unter dem Namen der erfundenen Stilrichtung „sozialistischer Realismus“ zusammenzufassen, macht unmissverständlich deutlich, dass es sich um einen als Kreativitätsversprechen kaschierten Disziplinierungsversuch handelt, der keineswegs die Arbeiter zu Künstlern machen, sondern vielmehr die Künstler auf eine bestimmte Gestaltungsrichtung verpflichten will oder soll – und welche das ist, meint man mittels der neu einzurichtenden Arbeiterkünstlergremien deutlich machen zu können.

Entsprechend „schöpft“ auch Hilbig „Verdacht“, als er – der lange schon heimlich in seinem Kesselhaus schreibt – zu einem solchen „Zirkel“ geschickt wird, „deren Arbeit sich größtenteils darin erschöpfte, literarische Texte, die dort vorgelegt wurden, nach inhaltlichen oder formalen Vorgaben zu beurteilen. Da der Weg der Literatur – mit dem Ziel, die Differenz zu einem Abwesenden zu überwinden – im Grunde nur darin bestehen konnte, sich aller anwesenden Vorgaben zu entziehen, konnten Urteile, wenn man sich nach ihnen richtete, nur dazu führen, dass man seinen einzig möglichen Weg verließ. Damit erreichte diese Urteilsarbeit in den Zirkeln gerade das Gegenteil von dem, was sie zu wollen erklärte, sie bemaß das noch Abwesende mit den Kriterien des Anwesenden und vernichtete damit die Hoffnungen der Poesie. Die Missachtung dieser Aporie hatte zur Folge – nicht zufällig, sondern gezwungenermaßen – dass diese Zirkel sich mit der Bürokratie [...] ideell verbündeten: wenn es die Form noch vertrat, an bestehenden Formen gemessen zu werden, so vertrat es der Inhalt, als die labilere Komponente der Literatur, nicht mehr, und er vertrat zum beschaulichen Kompromiss und zu propagandistischer Gesinnungslumperei“, ein „Zustand der Abwesenheit von Poesie, für die sie sich Macht eingetauscht hatten“ (*Eine Übertragung*; 1989: 179f.; vgl. *Abriss der Kritik*; 1995: 66ff.). Im Sinne der Erfinder fühlt er sich zunächst zwar „benedet und geehrt“ (ebd. 181), fürchtet aber auch den Hohn derer, die sein Arbeitsmilieu teilen. Schließlich schreibt er ein Gedicht, in dem er eine träumerische Assoziation (in den Schlacken der Gießerei erahnt er die rote Wäsche der geliebten Frau) zu einem Vers abstrahiert: „einen roten i-Punkt für jedes Wort“ (ebd. 185). „Der offenbar dem Dadaismus verdankte Vers führte sofort zu einer Reihe wilder Interpretationen

und zu der dringenden Aufforderung an mich, seine Unverständlichkeit aufzulösen, da die verwendete Farbbezeichnung ‚rot‘ unbedingt auf eine politische Anspielung hinweise“ (ebd. 185f.). Er wird aufgefordert, dies zu erklären, versucht darzulegen, dass und warum dies unmöglich ist, und steht ohne Weiteres unter Anklage, „dass ich eine Chiffre verwendet habe, die eine Diffamierung enthielt“ (ebd. 186). Die ganze Literaturveranstaltung aber steht als Realismus unter der Erwartung, „dass die Literatur die Sprache des Lebens zu sprechen habe“ (ebd.) – und könne daher keine Unverständlichkeit tolerieren. Alles Unerklärliche – also alles – wird auf ein programmatisch Fürwahrgehaltenes zurückgestutzt, dem der Name der Realität – *das wirkliche Leben* – aufgeklebt wird.

Der „Tonfall der Realität“ also ist eine Drohung von „Spürhunde[n]“ (*Über den Tonfall*; 2009: 75), die sich die Furcht vor Denunziation genauso zunutze machen wie den Hohn der Arbeiter, denen ein schreibender Kollege abhandenkommt. Noch das beliebteste Ereignis wäre ihnen „unbedingt Anlass, den Realitätsbezug der Lyrik zu feiern“, und diese penetrante Praxis hat tatsächlich erreicht, dass „die Katheder der Lyriker bis zum Bersten gefüllt [sind] mit Realitätsbezügen etwa zur Arbeitswelt“ (ebd. 74). Aber unter solchen Umständen gibt es keine Lyrik, keine Literatur, keine Kunst – nur eine Technologie, das darzustellen, was dargestellt werden soll. Unter den Bedingungen des sozialistischen Realismus‘ gilt nicht, dass (so Luhmann 1995: 301) „die Kunst sich selbst mit Hilfe der Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität [beobachtet]. Die Realitätsverdopplung schafft ihr Medium, in dem dann Formfestlegungen möglich, aber auch notwendig werden, soll das Medium reproduziert werden. Chance und Zwang, etwas selbst zu tun, greifen ineinander.“ Es gilt nicht, weil die Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität erstens als politisch-ideologische Unterscheidung eingesetzt und der Kunst nur zugemutet wird, und es gilt nicht, weil im Rahmen dieser Zumutung die fiktionale Seite der Realitätsbeobachtung diskreditiert wird, so dass die ganze Unterscheidung unbrauchbar wird. Vollends unmöglich wird es, die ‚Realitätsverdopplung‘ als solche zur (im Wortsinne kritischen, nämlich unterscheidenden und vergleichenden) Formvoraussetzung zu machen und eine Poesie der Ambivalenz und der Abstraktion zu versuchen, in der allein Realität beschreibbar sein könnte.

„... ist das ätzende Agens ...“

Hilbigs poetologisches Programm besteht darin, diese Unbestimmtheit zurückzugewinnen und sie der Realität in Form der Literatur zurückzugeben (vgl. Mechtenberg 1986: 224 [Fn. 545]). „Es ist absurd“, notiert Hilbig in seinen Poetikvorlesungen, „aber man muss in Bezug auf die DDR in der Tat von ‚wahrer Realität‘ sprechen“ (*Abriss der Kritik*; 1995: 65) – und die

Absurdität liegt darin, dass diese wahre Realität, wie oben angedeutet, entweder sprachlos ist oder durch die technokratische Ingenieurssprache ersetzt wird, die entsprechend nur eine falsche Realität beschreiben kann. Möglicherweise liegt Hilbigs Neigung zum Surrealismus hier begründet; er nimmt das Absurde beim Wort. Wieder übrigens ohne Gerede: Im Gedicht *episode*, dem Traumgesicht eines auf dem Kohlehaufen im dunklen Heizkeller aufstrahlenden Fasans, „herrlicher und schöner / als ein surrealistischer regenschirm auf einer nähmaschine“ (gemeint ist natürlich Man Rays berühmte Fotografie), heißt es: „konversation fand nicht statt / ich bewegte mich und er flog davon durch die offene tür / [...] / und ich verwarf alle mühe das leben mythisch zu sehen // und als das kausale grinsen meines kopfes / von energie und frost gefressen in die nacht verschwand / glaubte ich nicht mehr an den untergang / der wahrnehmungen in der finsternis.“ (*episode*; 2008: 79). „Das kausale Grinsen“ ist nichts anderes als die bereits bewusst gewordene, auch schon verstandene, nun aber auch endlich „verworfenene“ Ingenieurs- und Ideologensprache. Sie kann durch eine Sprache ersetzt werden, die nicht mythisch sein muss, die auch nicht narrativ sein muss, sondern die nur das Unverständliche und zugleich Unabweisbare der Wahrnehmung nicht als Vorform irgendeiner Wahrheit geringzuschätzen, sondern als deren Inbegriff ernst zu nehmen hat. In diesem Sinne weist Hilbig das öde Einordnen und Richtigstellen alles Wahrgenommenen zurück (wie es im sozialistischen Realismus Programm ist) und sucht stattdessen nach einer literarischen Form für die ‚wahre Realität‘, für die Wahrheit des Unverständlichen, die Wahrheit des Unabweisbaren, die Wahrheit der Wahrnehmung.

Da die Technokratensprache der Betriebe und Politbüros unvermeidlich eine in denunziatorischem Interesse zurechnende Sprache ist (eine Sprache, die „Wie soll es gemacht werden?-Fragen mit „Wer ist zuständig?“- und im Falle stets wahrscheinlicher Abweichungen mit „Wer war das?“-Fragen verbindet, eine Sprache, in der alles Geschehen ein Handeln und alles Handeln ein interessiertes, zielgerichtetes Handeln ist), kann sie nicht durch eine erzählende Sprache des Handelns von Personen unterlaufen werden; dies würde ihr vielmehr zuarbeiten. Hilbig geht sogar so weit, auch dem aufklärerischen Bildungsstolz zu misstrauen, der mit dem Licht nicht nur das Sehen, sondern auch das Durchschauen privilegiert und in disziplinierender Absicht hinter den Handlungen die Motive sucht. Wer sieht, versteht zu schnell, obwohl die Evidenz etwa des Hörens, aber auch des Riechens viel größer ist als die des Sehens, und die des Hörens auch nur solange, wie es nicht um das Hören von Sprache geht, das das Gehörte gegenüber dem Hören privilegiert und dem Sehen, dem Lesen nämlich, zuschleust. Es gibt in der modernen, nachaufklärerischen Zeit praktisch keine Möglichkeit, Wahrnehmungen nicht mit fremdreferentiellen Gegenständlichkeiten zu in- oder identifizieren und dergestalt mit einem

auf Bedeutung zurückgenommenen Sinn aufzuladen. Auch dies arbeitet der Technokraten-
sprache zu, die die Gegenstände nicht nur auf Bedeutungen, sondern auch auf Verbesserungs- und
Optimierungsbedarfe festzulegen interessiert ist. Hilbig erkennt den Appell an Eitelkeit und
Ehrgeiz, der in dieser vergegenständlichenden Bildungssprache liegt, als Gefahr und zieht sich
zurück, bis er im Rückzug dieselbe Gefahr erkennt: „Gleich nach meinem ersten Geplänkel mit
der literarischen Öffentlichkeit der DDR – das etwa in die Jahre 1965 bis 1967 fiel [er liest erste
Gedichte in privaten Autorenkreisen, ML] und mich sofort mit dem komplizierten Problem der
Zensur in diesem Land in Konflikt geraten ließ – war ich, glaube ich, fast dankbar, dass ich
mich noch einmal in den Zustand der Geheimhaltung zurückfallen lassen konnte, der dann un-
gefähr noch zehn Jahre andauerte. Es war ein Zustand, in dem ich mich in dem irrigen Gefühl
aufhielt, andauernd geistig unterfordert zu sein, auf subversive Weise schlummerte meine so-
genannte wahre Substanz im Verborgenen, es lag etwas Hinterhältiges in der Art, wie ich ihr
vermeintliches Anwachsen beobachtete und hütete: als ich später meinen Eintritt in die Öffent-
lichkeit nicht mehr verhindern konnte und nicht mehr wollte, zerplatzte diese ‚wahre Substanz‘
wie eine Luftblase ... und ich sah mich auf einmal gezwungen, mit hohler Gebärde zu verkün-
den, ich sei eigentlich ein Schriftsteller“ (*Abriss der Kritik*; 1995: 70). So attraktiv die Ver-
schwiegenheitsgemeinschaft der Arbeiter also ist, die es immer hinnimmt, dass man über das
sich ausschweigt, was man ‚eigentlich‘ ist (ebd.: 72), so unmöglich ist es, aus diesem Schwei-
gen ins Schreiben zu kommen, solange man annimmt, dies sei eine praktikable Rolle, ein wahren
Ich, eine Identität, Profession. Es ist die Suche nach einer Sprache, die – wenn sie den
ideologisch-technokratischen Realismus vermeiden will – nicht gegenständlich sein kann oder
jedenfalls solange nicht sein kann, wie es ihr nicht gelingt, die Wahrnehmung als die Form des
Weltzugangs der Schweigenden zu ihrem Gegenstand zu machen. (Ich zögere, von Sinnlichem
zu sprechen, weil das auf ein Lüsterne anspielt, das den Denunzianten wiederum zupass käme.)
Hilbig, könnte man sagen (und es ist oft gesagt worden), würdigt die Gegenständlichkeit des
industriellen Zeitalters als Umweltverschmutzung. Er beschreibt die tiefen Hohlkehlen unab-
sehbar weiter Flächen ausgeweideter Braunkohlefelder, die unfassbar langsam in trüben Was-
serlachen immer noch tiefer zu versinken scheinen. Er beschreibt den Nebel frühmorgendlicher
Kleinstadtstraßen, der sich mit den Restalkoholdünsten aus den Kehlen der träge in die Fabriken
fließenden Körperströme mischt und schon so trocken ist, dass der Durst des Abends und der
Nacht bereits die Erwachenden quält. Er beschreibt den Ölschlamm der Maschinenhallen, der
sich auf Haut und Lungen so legt, dass Kohlenstaub und Asche eine starre Maske bilden, bis
Atemlosigkeit keine Metapher nervöser Unruhe mehr sein kann, sondern eine habituelle Panik
andeutet, eine zum Phlegma gewordene Angst. Man könnte das fortsetzen, könnte aber auch –

nur exemplarisch, nur als Andeutung – erinnern an Joseph Roths Reportage über die Giftgas- bzw. „Kunstdünger“-Produktion in den Leuna-Werken (am ersten Weihnachtstag 1930 unter dem Titel „Der Merseburger Zauberspruch“ in der Frankfurter Zeitung publiziert). Roth nennt die Industrialisierung einen „verzweifelten Krieg“, „den ‚die Allgemeinheit‘ gegen das Einzelne führt, der ‚Fortschritt‘ gegen den Bestand, das Wandelbare gegen das Historische, die Technik gegen die Natur“ (Roth 1991: 276); dieser ‚Krieg‘ erzeuge Ohnmachtsgefühle, die wiederum „Scham“ erzeugten, aber: „Die Scham überwinden und dennoch darüber schreiben: Dazu mangelte es offenbar an Talent. Die nackten Tatsachen in ihrem grauenhaften Ausmaß zu berichten, verhinderte wahrscheinlich einfach die Furcht“ (ebd. 277). Aber „wer kann singen, wenn es stinkt?“, fragt er und konstatiert: „Hier stinkt’s wie Giftgas – und es ist in der Tat ein Leichtes, die Stoffe, aus denen man den Dünger herstellt, in Gift zu verwandeln, und die Geräte, in denen der Segen quirlt, zu Gasherden umzugestalten. [...] Hier vollzieht sich der Untergang der Welt, auf dass sie gedüngt werde“ (ebd.).

Hilbig kann auch nicht singen, in diesem Milieu des 20. Jahrhunderts. Er weiß, dass das Giftgas wieder als Dünger genutzt wird, und er fällt tief in Scham und Furcht. Aber er schreibt. Dieses Schreiben kann kein Zupapierbringen des Richtigen sein und ist es auch nicht, weil das Richtige bloß die plakative Seite des perversen Nützlichen ist. Dieses Schreiben kann keine farbige Schilderung des wahren oder echten Lebens sein und ist es auch nicht, weil das Leben nichts Lebendiges, sondern bloß das – bei Hilbig: panisch trinkende – Warten auf das Verschwinden des Gasgeruchs ist. Das „ätzende Agens der Realität“ (*Über den Tonfall*; 2009: 75) ist nicht einfach ein Milieu, das nicht minder aufdringlich ist als die Ideologen der Industrie und nicht minder träge als die diesen Ideologen ausgelieferten Leute. Es ist die Evidenzdrohung, die von der jederzeit möglichen Umkehr des künstlichen Düngers in wirkliches Gift ausgeht; es ist die Gegenwärtigkeit einer keineswegs bloß real gewesenen, sondern unausweichlich bleibenden Realität. „Abends [...] füllen sich alle Straßen und Plätze dieser Stadt mit einem süßlichen, kaum zu ertragenden Leichengeruch. Überall werden die Fenster geschlossen, die vereinzelt Spaziergänger ziehen sich in die überfüllten, dicht verriegelten Wirtsstuben zurück [...] Aber keiner der Trinker weiß, wann dieser Geruch in den Straßen wieder aufhört, man schließt Fenster und Türen auch in den Kneipen, zieht Vorhänge vor, man setzt sich fest, als sei man entschlossen zu trinken, bis der frühe Tag anbricht, man meidet die Straßen wie aus Angst vor einer Epidemie, man sitzt und trinkt im Bewusstsein eines Geruchs vor den Türen, der, ein blaues Gas, mit einem matten Phosphorschein durch die Nacht leuchtet, [...] man muss dieses Bewusstsein in sich ertränken. Man muss trinken, bis jede Erinnerung an dieses abscheuliche

Gas einer trunkenen, schwankenden Gedankenflut Platz macht, die nur noch um das immer schwerer zu durchschauende Treiben im Innern der Wirtsstube kreist“ (*Der Durst*; 2009: 28). Hilbig trinkt nicht. Er schreibt.

„... in dem die Stimmen der Lyrik ersticken“

Die Gas-Metapher – *die* Metapher des zwanzigsten Jahrhunderts als des Jahrhunderts, das weder in der Industrie noch in der Bürokratie seine Zukunft zu erkennen vermag und deswegen beides zu einer Schlacke verschmilzt, in deren giftigen Dämpfen es seinen Untergang finden will – bezeichnet und beschreibt bei Hilbig die Realität des Todes, der abgewandten Seite jener falschen Realität, genauer: jenes falschen Realismus‘ des ‚wirklichen Lebens‘. Darin kann man nicht singen (Roth), darin erstickt die Poesie (Hilbig). Hilbig zieht sich fast sein halbes Leben in diese vergiftete Atmosphäre zurück, um – man könnte sagen: atmen zu lernen (aber das wäre zu pathetisch, vielleicht), man könnte sagen: Luft zu kriegen (aber das wäre zu flapsig, vielleicht). Er bleibt bei dem Versuch zu schreiben, er bleibt bei dem Versuch, den Verlockungen des programmatisch-ideologisch-technokratisch Realen nicht nachzugeben und sich nicht dazu verführen zu lassen, „vergessen zu dürfen, was mir an Wahrnehmungen in der Dunkelheit zuteil wurde“ (*Über den Tonfall*; 2009: 75). Er macht kein Licht, glaubt er doch ohnehin „nicht mehr an den untergang der wahrnehmungen in der finsternis“ (*episode*; 2008: 79). Die Aufklärung wechselt ihren bevorzugten Sinn, sie gibt das Sehen auf und verlegt sich, um des Atmens willen (unnötig zu sagen, dass Hilbig hier die Metapher der *anima* verwendet, des Atmens so sehr wie der Seele und des Belebten), auf das Hören.

Überall in Hilbigs Werk dröhnt, lärmt, pfeift, rauscht, knistert, raunt und flüstert es, stets ist Stille nur die Abwesenheit eines Geräuschs, immer ein Irrtum, zu dem verführt wird, wer sich auf's Dunkel nicht einlässt (am deutlichsten und bedrohlichsten in *Alte Abdeckerei*, 1991). All dies sind Stimmen, wenn sie auch nichts sagen, von nichts erzählen, eben: nicht singen können; es gibt keine einzelne irgendwie bevorzugte Stimme, es gibt viele, deren Neben-, Mit- und Durcheinander nachzuhören und nachzudenken ist, bis man unterscheiden kann: *stimme stimme*, und dieses Unterscheiden wäre das Ende der Furcht und der Anfang des Schreibens. Neben das in jegliche Richtung, nein: das völlig richtungslos überall hervorquellende, weniger verströmende als versickernde Wasser, schon dies eine präzise Subversion der Fortschrittsideologie, setzt Hilbig den aus keinem Raum sicher auszuschließenden Wind. Das Atmen in einer Atmosphäre „blauen Gases“. Schreiben ist für Hilbig nicht nur der Versuch, Wahrnehmungen zu beschreiben, sondern Wahrnehmungen überhaupt zu ermöglichen, um das alltägliche

„Nicht-Wahrhaben-Wollen“ (Corino 1994: 135) wenigstens stimmlich – hörbar – sich ereignen zu lassen. Der Dichter lauscht. Er spricht nicht. Er schläft nicht. Er schreibt.

geste

*bevor du einschläfst sprach sie schließ das fenster
in der küche wegen des winds da draußen und ganz
in ihrem duft noch ging ich und dachte nirgendwo
ist eine mütze voll wind
durch den hof fuhr ein geheul und krachend
schlug eine leiter um die gardinen sausten
reißend ins freie und ich dachte nirgends
nur eine nase voll wind
während ich dies dachte rüttelte die nacht
an den bäumen mit schweren tropfen vermischt
alle blätter jagten sich wirbelnd in die luft
und ich sagte mir es ist nichts
nichts nirgendwo ein mund voll wind
ich setzte mich an den tisch wie auf einem boot
das haar stürzte mir in die stirn und ich dachte
ach nirgends nur ein mund voll wind.*

(1968; 2008: 35)

Literatur

Corino, Karl (1994): Brüder-Grimm-Preis für Wolfgang Hilbig: Laudatio (1984). In: Wittstock, Uwe (Hg.): Wolfgang Hilbig – Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 124-136.

Fühmann, Franz (1994): Praxis und Dialektik der Abwesenheit (1979). In: Wittstock, Uwe (Hg.): Wolfgang Hilbig – Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 41-56.

Gaus, Günter (2003): Zur Person: Wolfgang Hilbig. Zitiert nach der auf youtube.com verfügbaren 45'-Fassung (Zugriff 30.10.2018).

Goffman, Erving (1967): On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction (1955). In: ders., Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behaviour. Harmondsworth: Penguin Books, S. 5-45.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): Präsenz. Hrsg. von Jürgen Klein. Berlin: Suhrkamp.
- Hilbig, Wolfgang (1989): Eine Übertragung. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hilbig, Wolfgang (1991): Alte Abdeckerei. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hilbig, Wolfgang (1994): Über den Literaturbetrieb. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Wolfgang Hilbig – Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 14-18.
- Hilbig, Wolfgang (1995): Abriss der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hilbig, Wolfgang (2008): Gedichte (Werke I, hrsg. von Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel; mit einem Nachwort von Uwe Kolbe). Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hilbig, Wolfgang (2009): Erzählungen und Kurzprosa (Werke II, hrsg. von Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel; mit einem Nachwort von Katja Lange-Müller). Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Luhmann, Niklas (1975): Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: ders.: Soziologische Aufklärung 2. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 170-192.
- Luhmann, Niklas (1981): Symbiotische Mechanismen. In: ders.: Soziologische Aufklärung 3. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 228-244.
- Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mechtenberg, Theo (1986): Literatur als Plädoyer für eine zweite Wirklichkeit. Anmerkungen zum poetologischen Programm von Gert Neumann, Wolfgang Hilbig und Wolfgang Hegewald. In: Deutschland Archiv 19/3, S. 285-293.
- Rosenlöcher, Thomas (1994): Der Text von unten. 11 Kapitel zu Wolfgang Hilbig anlässlich seiner Erzählung „Alte Abdeckerei“ (1991). In: Wittstock, Uwe (Hg.): Wolfgang Hilbig – Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 75-85.
- Roth, Joseph (1991): Der Merseburger Zauberspruch (1930). In: ders.: Werke 3: Das journalistische Werk. Hrsg. von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 275-281.
- Stanitzek, Georg (1989): Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer.

Abstract:

Der Beitrag diskutiert am Beispiel des Dichters Wolfgang Hilbig die These, dass Realität ein mehrdeutiger, komplexer Begriff ist, dem kein programmatischer Realismus entsprechen kann. Die Wahrheit der Kunst – hier: der Literatur – kann nur in einer Wahrnehmungssensibilität liegen, die sich jeder Verpflichtung auf eindeutig-einfache Plausibilitäten entzieht.