

SUBVERSION, SPIEL
UND EINE ‚VERSTOCKTE LITERATUR‘

Gert Neumann, Wolfgang Hilbig, Hans Joachim Schädlich

Von Jens Loescher (Berlin)

I.

Am Nullpunkt des Widerstands: Subkultur, Subversion, phantastische Transformation

Liest man die Beschreibungen von Peter Geist¹⁾ oder Klaus Michael²⁾, so ist für Hilbig und Neumann Leipzig als Initiationsort kaum zu überschätzen. Von der Besetzung der Abbruchhäuser im Zentrum über die Motorbootlesung, die von Siegmund Faust ins Leben gerufen wurde, bis zu den Veranstaltungen in den Jugendklubhäusern in den frühen achtziger Jahren, welche die Endlers verantworteten, scheint eine Gruppenbindung bestanden zu haben. Hilbig lehnte zwar allzu aufgesetzte Konzepte ab, stand sowohl anarchischen Bestrebungen etwa Fausts oder Michael Flades als auch den zahlreichen Eintags- und Winterschläferfliegen der Kunstszene kritisch gegenüber. Die Mitarbeit an Gert Neumanns und Karim Saabs ›Anschlag‹ lehnte er mit Hinweis auf die fehlende Qualität der dort veröffentlichten Texte ab.

Trotzdem ist der Niederschlag der Leipziger Subkultur in den frühen Texten beider Autoren unübersehbar. Es etabliert sich ein unterschwelliger Dialog, Intertextualität als Fortsetzung der abendlichen Tischgespräche, die schon in der Sächsischen Dichterschule und später im Prenzlauer Berg gruppenbildend wirkte. Neumanns ›Nexus‹³⁾ oder sein Roman ›Elf Uhr‹⁴⁾ (mit einer Kapitelwidmung an

¹⁾ PETER GEIST, Zerbeult sternenwärts. Über Adolf Endler, in: *Neue Deutsche Literatur* 48 (2000), H. 5, S. 42.

²⁾ UTA GRUNDMANN, KLAUS MICHAEL, SUSANNA SENFERT (Hrsgg.), *Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970-1990*, Leipzig 2002. – KLAUS MICHAEL, *Gegenöffentlichkeit und dialogisches Handeln. Gert Neumanns ästhetisch-publizistische Konzepte*, in: SIMONE BARCK, MARTINA LANGERMANN, SIEGFRIED LOKATIS (Hrsgg.), *Zwischen Mosaik und Einheit*, Berlin 1999.

³⁾ Der Nexus ist ein schillernder Begriff des frühen Neumann, der zunächst, im Brief an Kurt Hager, ein stilles Einvernehmen zwischen Staat und Bürger umschreibt. In Hilbigs ›Der Nexus‹ wird dieses klandestine Band mythisch verstanden.

⁴⁾ GERT NEUMANN, *Elf Uhr*, Frankfurt/M. 1981.

Hilbig) sind Chiffren, die in Hilbig's ›Versuch über Katzen⁵⁾ und ›Der Nexus‹ Eingang finden. Der Schreibdrang entsteht bei beiden Autoren erst aus den Konkurrenz- und Solidarisierungserlebnissen jener Wohngemeinschaften, Zirkel und Projekte. Die Feier des Asozialen, dem die Sirenen der Arbeitswelt nichts mehr, wohl aber die Muse noch etwas anhaben kann; das Desinteresse sowohl gegenüber möglichem Engagement als auch gegenüber hergebrachten Formen des Widerstands; die lässig, gleichsam aufreizend zur Schau gestellte Agonie einer Generation, der die Perspektiven fehlten; und schließlich die Unangreifbarkeit, die daraus entsteht, dass die materielle Misere noch unterlaufen, das Wenige an Wohnkomfort und Konsummöglichkeiten abgelehnt und im wahrsten Sinn des Wortes der Rand der Gesellschaft aufgesucht wird: das hatte man so bei Schädlich, Jurek Becker und Christoph Hein, bei Plenzdorf und Schlesinger noch nicht gelesen.

Gert Neumanns Figuren werden nicht müde, das Neue dieses Gruppenverhaltens zu benennen, indem sie der Dialektik des Widerstands nachspüren: jegliche Kritik sei ihrerseits durchsetzt von den Disziplinarmechanismen der Macht. Dementsprechend lächeln die jungen Künstler, die den ›Katzen‹ nacheifern, nur abschätzig, wenn von ihnen Widerstand gegen den Staat eingefordert wird. Wie haltbar allerdings war, fiktiv und tatsächlich, eine solche Totalverweigerung? Analog zur Subkultur, welche die Codices der dominanten Kultur übernehmen muss, um sie dann umzuwerten, erleidet die Flucht vor den Zwängen einer erstarrten Gesellschaft Schiffbruch im spießigen Milieu von Mächtegern-Asozialen. Der Aufbruch in das Arkadien der Kommune 1 mündet in die ödipalen Zwangsstrukturen, die man just abstreifen wollte.⁶⁾

Wenn Hilbig's Aussteiger darüber hinaus mehrfach ihren Wunsch nach einem Platz zum Niederlassen äußern, unter erheblichen Mühen ein Sitzmöbel herbeschaffen, wenn sich Gert Neumanns Tagebuchschreiber zwar pünktlich, aber vergeblich um ›Elf Uhr‹ auf die Suche nach einem ruhigen Schreibort machen, so verdeutlicht diese Zwangshandlung ein Dilemma. Je demonstrativer der Platz außerhalb der Gesellschaft gesucht wird, desto eindeutiger erfolgt die Ausgrenzung, die von jener ausgeht. Letztlich waren die Künstlerkommunen in Leipzig und später im Prenzlauer Berg exponierter als die Zierfische im Aquarium. Und: je mehr Koffer

⁵⁾ Für Wolfgang Hilbig's Texte werden folgende Siglen verwendet: P: Das Provisorium, Frankfurt/M. 2000. – ZDP: zwischen den paradiesen, Leipzig 1992. – GB: Der Geruch der Bücher, in: Die Angst vor Beethoven und andere Prosa, Frankfurt/M. 1997. – N: Der Nexus, in: Die Angst vor Beethoven. – BvE: Bilder vom Erzählen, Frankfurt/M. 2001. – K: Versuch über Katzen, in: Die Arbeit an den Öfen. Erzählungen, Berlin 1994.

⁶⁾ Aus Raumgründen kann hier auf eine Dreieckskonstellation nur aufmerksam gemacht werden, die Gert Neumann, seine ehemalige Frau Heide Härtl und Wolfgang Hilbig umfasst. Hilbig stellte seinem ›Versuch über Katzen‹ die Widmung „In memoriam H. H.“ voran. Es folgen weitere Nachweise für diese von drei Schriftstellern verarbeitete Erfahrung; das Gedicht ›die straße‹ von HEIDE HÄRTL, in: KLAUS MICHAEL und THOMAS WOHLFAHRT (Hrsgg.), Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989, Berlin 1991, S. 76. – GERT NEUMANN, Gesang, in: Schuld der Worte, Frankfurt/M. 1979, S. 62. – WOLFGANG HILBIG, N; K 95.

man beim großen Auszug zu vergessen trachtet, umso schwerer trägt man an ihnen, wie schon Kafka wusste. Wie umfassend der Mutter die Schreibmöglichkeit, damit bei Neumann der Partei, bei Hilbig der Arbeiterklasse zugeordnet wird, erstaunt bei diesen ikonenstürmenden Brüdern im Geniegeiste.

Befürwortete Gert Neumann eine enge Verknüpfung von Ethik und Ästhetik, die Suche nach einem Nexus, der Denken und Handeln, Ding und gereinigte Sprache sowie Gesellschaft und Einzelnen verklammern sollte, trat Faust für einen romantisch-symbolistischen Revolutionsbegriff ein, so schrieb Hilbig: Literatur. Unübersehbar sind die Divergenzen schon in der frühen Zeit; der *spiritus rector* in ›Versuch über Katzen‹ etwa hat zwar seine Rolle des Nestors und Förderers dem Arbeiter gegenüber noch nicht eingebüßt, aber die salbungsvolle Rhetorik des Gruppen-Impresarios Neumann wird bereits unerbittlich aufgespießt (K 88f.). Und der Erzähler in ›Das Provisorium‹ resümiert:

Was vom Staat ausgeht, das kommt mir seltsam drucklos vor: Und das führt dazu, daß sich zuerst die Zwangsgemeinschaften auflösen, mit denen man sich hier immer geholfen hat. [...] Es wird sich vielleicht noch zeigen, daß wir gar nicht fähig sind, wirklich zusammenzuhalten. Daß wir es gar nicht richtig gelernt haben. (P 111)

Nicht nur die vielfach beschriebenen Mechanismen der Zersetzung, wie sie der Staatssicherheit zu Gebote standen, sondern eine innere Erosion zerstört die Gruppen. Dies deutet auf ein Normen- und Wertedefizit, eine instabile Gruppenidentität, an der vorangehende Plattformen und Bewegungen nicht krankten. Diese Bezugsgruppen konnten ausreichende Sozialisationsangebote an ihre Mitglieder machen, Bindungsversprechen: nicht zuletzt durch charismatische Repräsentanten wie Maurer, Hermlin, Endler, Fühmann, Anderson/Schedlinski. Dagegen herrschte in Leipzig Pluralismus: Sollte der Wertekanon auf *l'art pour l'art* (Neumann, auch Hilbig), Lebenskunst (die Galerie ›Eigen und Art‹), politische Schlagkraft (Karim Saab) ausgerichtet sein, anarchisch tingiert oder utilitaristisch? Was sich in der Vorphase der friedlichen Revolution als Stärke der Leipziger Bürgerrechtsbewegung entpuppte, war hier, in den Abbruchhäusern, ein zum Scheitern verurteiltes Experiment: der Versuch, Individuen kollektiv zu binden, ohne Anpassungsleistungen zu verlangen.

Insofern ist bereits die Frage, ob Subkultur subversiv sein kann, falsch gestellt. Subkultur fußt auf Gruppen, Subversion auf einem Individuum (und seiner Zersetzung). Deshalb war das Misstrauen der in Gruppen sozialisierten Generation gegenüber Hilbig, Neumann und Schädlich – Fühmann ausgenommen – durchaus nachvollziehbar. Die Mitleidlosigkeit, fehlende Bindungsfähigkeit der Katzen, ihre Unberechenbarkeit, „das Entrückte ihres Charakters“ (K 87) stach den Arrivierten in die Augen. Trotzdem verließ Hilbig, schon bevor es „keine Spur von uns, nicht das geringste Anzeichen jenes berühmten Widerstands“ (K 99) mehr gab, die Stätte der Utopie (›Ich‹⁷⁾); und Neumann brach den Dialogversuch mit der Macht à la

7) WOLFGANG HILBIG, Ich, Frankfurt/M. 1993.

Bahro, Havemann und Heise ab, wie es in dem berühmten Brief an Kurt Hager dokumentiert ist.⁸⁾ Beide entwickeln nun, so die These, wirksamere Mechanismen und Strategien der Subversion – einem Weg folgend, den Schädlich bereits in ›Versuchte Nähe‹ beschritten hatte.⁹⁾

Das Begriffsfeld der Subversion ist erstaunlich unbestellt; es gibt wohl wenige Termini, die derart häufig benutzt werden, aber gleichzeitig so unscharf sind. Folgt man der philologischen Intuition, so ortet man Vielversprechendes bei den französischen Poststrukturalisten und bei den häretischen Religiösen. Der kurzen Geschichte der ersteren und der langen Geschichte der letzteren ist der Widerstand des Widerwillens, der nadelstichartigen Wideretzlichkeit, des ‚zivilen Ungehorsams‘ gleichsam eingeschrieben. Und auch die hier in Rede stehenden DDR-Literaten teilen beide Ausprägungen der Subversion, die subtile eines Roland Barthes und die inverse eines Edmond Jabès, der ja der Gewährsmann einer versteckten Transzendenz im Werk Derridas ist. Denn eines wird anhand der einschlägigen Anthologien Klaus Michaels und Egmont Hesses¹⁰⁾ deutlich; der Poststrukturalismus mit seinem *linguistic turn*, der Vitalisierung der Sprache, der Dynamisierung des Denkens in Oppositionen, also herkömmlicher Logik, der Annäherung des Sprechens an den Symbolfluss des Unbewussten, der Produktivität einer zeichengenerierenden Instanz, die nicht das Subjekt ist: diese Denkkoordinaten waren nicht erst im Prenzlauer Berg virulent, sondern schon bei den Leipziguern Neumann und Hilbig sowie, wenn auch deutlich weniger auftrumpfend und genialisch, bei Schädlich.¹¹⁾

So kann selbst der nüchterne Linguist und Aufklärer den Widerstand in der Literatur an der „innere[n] Verwirklichung eines Textes“¹²⁾ festmachen. Die Literatur sei, so heißt es in dem Aufsatz ›Literatur und Widerstand‹, „ein [...] autonome[s] Feld“¹³⁾: „Es ist die Rede von einem subversiven Strom, der in einem Text fließt und eine das Denken befreiende oder eine zum Denken zwingende Helle bewirken kann“¹⁴⁾. ‚Helle‘ oder ‚des Himmels Luft‘, die Schädlich bei Hölderlin entlehnt, deuten schon auf Neumanns Buber- und Böhme-Rezeption oder auf Hilbigs versteckte Mystik. Der einer natürlichen Elementreaktion gleichkommenden Subversion des Poststrukturalismus muss eine bewusstseinserweiternde gegenübergestellt

⁸⁾ In: ERNEST WICHNER und HERBERT WIESNER (Hrsgg.), *Literaturentwicklungsprozesse. Die Zensur der Literatur in der DDR*, Frankfurt/M. 1993, S. 168ff.

⁹⁾ Obwohl Hilbig 1984, Schädlich 1979 in den Westen gingen, ordne ich ihre Texte ausnahmslos dem Korpus der DDR-Literatur zu. Eine solche Verlängerung des literarischen Feldes DDR erscheint mir in Weiterführung Bourdieus gerechtfertigt.

¹⁰⁾ EGMONT HESSE (Hrsg.), *Sprache und Antwort*, Frankfurt/M. 1988. Siehe auch Anmerkung 2.

¹¹⁾ NEUMANN nimmt in ›Sprache und Antwort‹ (zit. Anm.10), S. 139ff., direkt Bezug auf Lacan und Gilles Deleuze; in HILBIGS ›Ich‹ (zit. Anm. 7), S. 34, wird die DDR-Wirklichkeit in der Simulationsmaschine Baudrillards aufgelöst.

¹²⁾ HANS JOACHIM SCHÄDLICH, *Literatur und Widerstand*, in: *Über Dreck, Politik und Literatur*, Literarisches Colloquium Berlin, 1992, S. 66.

¹³⁾ Ebenda, S. 65.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 66.

werden, die wie bei Jabès ein erlebendes, erleidendes, vielleicht auch gestärktes Ich wiedereinführt. „Erklär mir Widerstand“¹⁵⁾, sagt der Wessi zum Ossi in Neumanns ›Anschlag‹, und nicht zufällig fällt dem Ostdeutschen diese Aufgabe zu: birgt doch manche Literatur dieses nicht mehr existierenden Staates eine derart kompakte Verweigerung, Umwertung, sinistre Obstruktion, dass schon früh Liebhaber kleiner, geschliffener, aber auch gebrauchswertiger literarischer Formen wie Karol Sauerland und Gerhard Bauer darauf hingewiesen haben.¹⁶⁾

Roland Barthes' in ›Am Nullpunkt der Literatur‹ entworfenen Widerstandsmöglichkeit der Literatur, die er unter anderem in seiner Antrittsvorlesung emphatisch wieder aufnehmen wird, gliedert sich in vier Charakteristika: „Wörterstationen“¹⁷⁾, also ein „lyrische[s] Wort“¹⁸⁾, das „ein unerwartetes Objekt [ist], eine Büchse der Pandora, aus der alle Wahrnehmungsmöglichkeiten der Sprache auffliegen können“¹⁹⁾. Zweitens macht Barthes eine Schreibweise aus, also die individuelle Formensprache, die Handschrift des Künstlers im „negativen Modus, indem sich der soziale oder mythische Charakter einer sprachlichen Ausdrucksweise zugunsten eines neutralen, bewegungslosen Zustandes der Form selbst zerstört“.²⁰⁾ Drittens versucht Literatur jenseits der Klassendetermination (Soziolekte, Stile als kanonische Muster der Literargeschichte), „sich eine an der Grenze liegende Rede vorzustellen und auszuarbeiten [...], die deren Nullzustand darstellte“²¹⁾. Literatur, Form oder Formulierung

zielt, indem sie Stellung und Energie des Subjekts zur Schau stellt [...], auf das Reale der Rede; sie erkennt, daß die Rede einen ungeheuren Hof von Implikationen, Wirkungen, Nachklängen, Wendungen, Rückwendungen, Zackenwerk darstellt; sie nimmt es auf sich, ein Subjekt zu Gehör zu bringen, das hartnäckig ist und zugleich nicht auszumachen, unbekannt und doch einer beunruhigenden Vertrautheit gemäß erkannt.²²⁾

Und schließlich findet das französische *enfant terrible* seinen eigenen Weg zwischen dem Strukturalismus eines Lévi-Strauss und dem Existentialismus Sartres, zwischen Objekt und Subjekt: die ‚Semiosis‘, die darin besteht,

die Zeichen eher zu spielen als sie zu zerstören, dass [sic] heißt, sie in eine Sprachmaschine zu bringen, deren Sicherheitsrasten und Sperrbügel aufgebrochen sind, kurz im Schoße der unterwürfigen Sprache selbst eine regelrechte Heteronymie der Dinge zu schaffen.²³⁾

¹⁵⁾ GERT NEUMANN, *Anschlag*, Köln 1999, S. 97.

¹⁶⁾ GERHARD BAUER, Was heißt hier Subversion? Anhaltspunkte aus Wolfgang Hilbigs Prosa, in: KAROL SAUERLAND (Hrsg.), *Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive* (Internationale Konferenz, Bachothek 5.–9. Oktober 1996), Torun: Uniw. Mikolaja, Kopernika 1997.

¹⁷⁾ ROLAND BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur*, Hamburg 1959, S 59.

¹⁸⁾ Ebenda.

¹⁹⁾ BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur* (zit. Anm. 17), S. 58.

²⁰⁾ Ebenda, S. 89.

²¹⁾ ROLAND BARTHES, *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France*. Gehalten am 7. Januar 1977, Frankfurt/M. 1980, S. 28f.

²²⁾ BARTHES, *Lektion* (zit. Anm. 21), S. 29f.

²³⁾ Ebenda, S. 41.

Die vom Einzelwort über die Formgebung des Künstlers bis zur freigesetzten Sprachmaschine reichende Klimax konturiert die Subversionsstrategien Hilbigs, Schädlichs und Neumanns. Das singuläre Wort als Büchse der Pandora, dieser Traum von Lyrikern wie Erich Arendt oder auch Paul Celan ist Hilbig und Neumann gerade nicht fremd. Bei beiden Autoren sind es Fremdsprachler, Alte, die Einzelworte artikulieren, durch Ausspracheanomalien verfremden, ihnen durch eine phonetische Streubreite einen Bedeutungshof erschließen. Und Heißenbüttels Spiel der Variation und Wiederholung bei Hilbig setzt die Sprache frei, bei Neumann zwingt die unkonventionelle Zeichensetzung dazu, die durch Konvention herrschende Semantik an die revoltierende Syntax anzupassen.

Allerdings irritiert die zweite und dritte Stufe von Barthes' Begriffsascensio dadurch, dass keine *dynamis*, sondern eine *stasis* beschrieben wird: der „negative Modus“, der „bewegungslose Zustand der Form“, in der die *écriture* gerinnt. Auch die bekannte Rede vom Nullzustand der Literatur deutet auf einen Ort, nicht auf eine Bewegung: das leere Zentrum einer Potemkin'schen Stadt, einer kristallinen Literatur wie in Hilbigs ›Beschreibung II‹²⁴). Das gesamte Frühwerk von Barthes ist noch dezidiert (post)strukturalistisch geprägt: die beschriebenen Phänomene sind statisch, die Argumente loci, die Einteilungsraster funktionieren wie in einer Topik der Oppositionen. Für den frühen Barthes ist Sprache keineswegs schon jene entfesselte Anarchie der Signifikanten; vielmehr ein Bollwerk gegen die unbewussten Schübe verdrängter gesellschaftlicher Abrichtung im Mythos sowie gegen das Diktat einer Universalhistorie wechselnder Stile.

Die Verlangsamung allen Lebens, die Gerhard Bauer und Uwe Schoor bei Hilbig diagnostizierten²⁵), kommt dem dritten Zustand von Barthes relativ nahe, auch ohne Zuflucht bei Allusionen in der Titelwahl (›Der dritte Grad‹²⁶) nehmen zu müssen. Schädlichs Erzählung ›Satzsuchung‹, dem Band ›Versuchte Nähe‹²⁷) entnommen, beschreibt über mehrere Seiten ein Objekt, das aber nicht benannt wird, sondern gleichsam eine Leerstelle bildet: die Mauer. Dem Darstellungsverbot in Bezug auf die Grenzanlagen sklavisch folgend, macht Schädlich deutlich, dass so dem Abbildungsgebot des sozialistischen Realismus gerade nicht entsprochen werden kann. Quälend wird ein leeres Zentrum umkreist, in das die Sprache nicht vordringen darf. Die Figuren irren durch eine Traumlandschaft ohne feste Koordinaten, Gespräche sind kaum möglich angesichts der „Ich-Hüllen“²⁸). In Martin Stades Beitrag zu der Anthologie ›Berliner Geschichten‹²⁹) verleiht eine neue Brille

²⁴) WOLFGANG HILBIG, Beschreibung II, in: Der Brief. Drei Erzählungen, Frankfurt/M. 1988.

²⁵) GERHARD BAUER und UWE SCHOOR, Die Kraft der Negation. Beginn eines Kommentars zu Wolfgang Hilbigs Text ›Er, nicht ich‹, in: UWE WITTSTOCK (Hrsg.), Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt/M. 1994.

²⁶) WOLFGANG HILBIG, Der dritte Grad, in: ZDP.

²⁷) HANS JOACHIM SCHÄDLICH, Versuchte Nähe. Prosa, Reinbek bei Hamburg 1977.

²⁸) WOLFGANG HILBIG, Er, nicht ich, in: ZDP 160.

²⁹) MARTIN STADE, Von einem, der alles doppelt sah, in: ULRICH PLENZDORF, KLAUS SCHLESINGER, MARTIN STADE (Hrsgg.), Berliner Geschichten. „Operativer Schwerpunkt Selbstverlag“. Eine Autorenanthologie: wie sie entstand und von der Stasi verhindert wurde, Frankfurt/M. 1995.

dadurch ungeahnte Einsichten, dass sie das Leben in eine Art Zeitlupenperspektive bannt. Und in einer ebensolchen Sequenz der Zeitstockung verharret die republikflüchtige Hauptfigur in Schlesingers ›Am Ende der Jugend‹ minutenlang auf dem Grenzstreifen:

Wir standen dazwischen, standen genau zwischen den stahlgrauen Uniformen der Kampfgruppenleute auf dieser und den grasgrünen Uniformen der Polizisten auf der anderen Seite. Es war ein Platz oder besser, eine Situation, bei der ich instinktiv wußte, sie war so gewaltig für mich, daß ich ihr nicht in gleicher Größe gegenüberreten konnte, ja, ich empfand ein körperliches Gefühl der Kleinheit, und es traf mich mit einer solchen Heftigkeit, daß ich mich sekundenlang nicht bewegen konnte.³⁰⁾

Die Suche nach dem richtigen Ort, dem Ort, der gleichsam die „gestockten Widersprüche“ (Fühmann)³¹⁾ sichtbar macht in einer Zeitstockung, kann als erster Anhaltspunkt möglicher Subversion festgehalten werden. Der negative Modus der Beschreibung bei Schädlich, das Verharren auf dem Grenzstreifen bei Schlesinger treibt eine Reaktion, die Axt, die Kafka auf das gefrorene Meer des Inneren richten wollte,³²⁾ geradezu hervor.

Und genau diese Befreiungshandlung lässt dann, wie von Rainer Kunze, Volker Braun und Jurek Becker und vielen anderen beschrieben³³⁾, die Macht eingreifen. Notwendig wäre daher eine Bewegung *in* der Sprache, wie sie Johanna Bossinade verschiedentlich nachvollzogen hat.³⁴⁾ Die Signifikation, also eine gleichsam selbstständige Bezeichnungsarbeit des Textes, der Signifikanten nähme dann die Ursprungsstelle des Kunstwerks ein. Der Phänotext, so Julia Kristeva, speist sich aus einem Bereich, den sie der Spiegelphase Lacans zuordnet und Genotext nennt, also einem Gewebe aus Träumen, Trieben, Mythenversätzen, frei flottierenden Kulturepistemen und natürlich Bedürfnissen.³⁵⁾ Ein kollektives Unbewusstes oder ein *pool* unendlich vieler Realisationsmöglichkeiten innerhalb der Sprache ist nun zum generativen Prinzip geworden, das die „regierende Wirklichkeit“ (Hilbig)³⁶⁾ schwindlig spielt. „Bloß keine Erwägungen über Schprahche [sic]³⁷⁾, wie es in Schädlichs „Irgend etwas irgendwie“ heißt, bedeutet ja gerade die Freisetzung der

³⁰⁾ KLAUS SCHLESINGER, Am Ende der Jugend, in: Berliner Geschichten (zit. Anm. 29), S. 166.

³¹⁾ Zit. nach WOLFGANG EMMERICH, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage, Leipzig 1996, S. 372.

³²⁾ „Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns“, Brief an Oskar Pollok auf Schloß Oberstudenez bei Prag, 27. Januar 1904. Zit. nach FRANZ KAFKA, Briefe 1900–1912, hrsg. von HANS-GERD KOCH, Frankfurt/M. 1999, S. 35.

³³⁾ RAINER KUNZE, Die wunderbaren Jahre. Prosa. Ausgewählte Gedichte, Frankfurt/M. 1986. – VOLKER BRAUN, Die unvollendete Geschichte und ihr Ende, Frankfurt/M. 1998. – Bei Jurek Becker geraten besonders diejenigen, die stillsitzen, ins Visier des Unterdrückungsapparates. Siehe JUREK BECKER, Irreführung der Behörden, Frankfurt/M. 1998, besonders ›Der Verdächtige‹ und ›Allein mit dem Anderen‹.

³⁴⁾ JOHANNA BOSSINADE, Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke, Würzburg 1999, S. 88–100.

³⁵⁾ JULIA KRISTEVA, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/M. S. 94–97.

³⁶⁾ HILBIG, Er, nicht ich, in: ZDP 178.

³⁷⁾ HANS JOACHIM SCHÄDLICH, Irgend etwas irgendwie, Assenheim 1984, S. 79.

Eigenproduktivität der Sprache: „Gänzlich frei von den Gesetzen der gebundenen Rede. Oder der Zensur. Oder des Marktes. Nur die Regeln der Syntax beachten. Aber viele!“³⁸⁾ Der Autor folgt dem ersten Wort („Auch hier freie Wahl: vor“³⁹⁾), und die Geschichte entsteht, so das poetische Postulat, aus einer eigengesetzlichen, autonomen Reihung weiterer Worte, die dem Spiel der Signifikanten bei Barthes gleicht. Die Erzählbewegung ist der Sprachbewegung aufgesetzt.

Gleichwohl aber kommt dem impassé des depossidierten Autors eine Art additive, kumulierende Fiktionsmaschine zu Hilfe, die Schädlichs Charaktere, Schablonen, Spielfiguren in einem komplizierten und labyrinthartigen Ensemble immer neu gruppiert und ordnet. Besonders in den großen Romanen ›Tallhover‹ und ›Schott‹⁴⁰⁾ gerät die Erzählung häufig ins Stocken, und der mögliche Fortgang der Handlung wird gleichsam zur Diskussion gestellt; oder mehrere Varianten werden durchgespielt oder bestimmte Sequenzen (die Frau-Semper-Episoden) leitmotivartig wiederholt. Diesem zugrunde aber liegt eine entfesselte Dynamik der Sprache: hat sich das Erzähl-Ich in ›Papier und Bleistift‹ die Schreibutensilien einmal angedichtet, kann es das Telefon schon „schriftlich [...] läuten“⁴¹⁾ lassen.

Allerdings prägt Schädlich nicht nur die seltsam homophobe Utopie Barthes', die sich in dem Gedanken der Stadt als leerem Zeichen verabsolutierte. Der Moralist und Feldforscher Schädlich geht der Sprache auf den Grund, ihre Anomalien und Verformungen werden gleichsam transkribiert, in die Textur des Kunstwerks eingearbeitet. Besonders die mechanischen, platten, schablonenhaften Wiedergaben amouröser Abenteuer in einschlägigen Etablissements entwickeln das kritische Potential dieser Methode: Man schaudert bei der Vorstellung, dass das Innenleben der Figuren und möglicher Pendants in der Wirklichkeit so deformiert sein könnte wie ihre Sprache. Je verknappter die Beschreibung, je mechanischer die Inversion, je aufgesetzter die Partizipialkonstruktion, die gellenden Exklamationen (auch bei Hilbig), die gleichsam in der Luft schwebenden Attributsätze, desto ungeheuerlicher dämmert dem Leser die Erkenntnis, dass hier Wirklichkeit abgebildet wird. Die Ethik Schädlichs, sein mehrfach bekundetes Verlangen, für die Schwachen, Unterdrückten eintreten zu wollen, seine Rolle des Chronisten deformierten Lebens (in Ost und West), eine zuweilen aufscheinende Utopie (etwa in ›Schott‹): dies alles weist auf den tätigen Kritiker einer als unerträglich erfahrenen sozialen Wirklichkeit.

Schon hier wird deutlich, dass die eigenartige Glätte der subtilen Subversion, ihre Subjektlosigkeit, die spezifische Widerstandshaltung der DDR-Autoren nur ungenügend beschreibt. Die scheinbar selbstgenügsame, Joyce nachempfundene Fischgeschrift in Hilbigs ›Alte Abdeckerei‹; Schädlichs Weigerung, dem Leser Identifikationsmöglichkeiten durch eine ‚ichgesättigte‘ Figurenpersonage anzubieten,

³⁸⁾ Ebenda.

³⁹⁾ Ebenda.

⁴⁰⁾ HANS JOACHIM SCHÄDLICH, Schott, Reinbek bei Hamburg 1992. – DERS.: Tallhover, Reinbek bei Hamburg 1986.

⁴¹⁾ SCHÄDLICH, Versuchte Nähe (zit. Anm. 27), S. 183. Leider wird man nur zu einem Amt durchgestellt.

sein Borges'sches Spiel mit der Konvention Fiktion, den ‚drei Einheiten‘, mit Plotsegmenten; Neumanns Sprachexerzitien, das obsessive, kreisende, bohrende Nachdenken seiner Figuren, das die Wirklichkeit eskamotieren soll: all dies bleibt ein kaum tauglicher, unhaltbarer Versuch, anhand einer virtuellen Neutronenbombe alles Leben um das Zeichen auszulöschen. Oft träumen die verkopften, lebensuntüchtigen, wehrlosen, selbst-destruktiven Figuren mit deutlicher Selbstkritik von einer befreienden Handlung; besonders bei Hilbig und Schädlich, versteckt auch bei Neumann. Sie verharren in ausgesucht unbequemen Schreibhaltungen, hasten durch die Wohnung, lauschen hypersensibel auf Hunde und Briefträger, während der freigesetzte Sprachfluss den vielgesuchten Schreibort gerade nicht erschließen kann.

Am Nullpunkt des Widerstands angekommen, stellt sich die Frage nach einem erlebenden, revoltierenden, beweglichen Subjekt, das sich *widersetzt*, das *widersteht*. Der mittlere Barthes führt es, überraschend genug, wieder ein in Gestalt des Lesers. Beim Leser laufen die Fäden zusammen, gerinnt die ad infinitum fortlaufende Signifikantenreihe zum Zeichen, wenn auch ohne eindeutig zu fassendes Signifikat. Derart ausgestattet versteht der DDR-Philologe nun besser, warum in vielen Texten seines Forschungsfeldes, besonders bei den genannten Autoren, der Leser eine derart wichtige Stellung einnimmt. Das hat nur in zweiter Linie rezeptionsästhetische Gründe und erst recht keine literatursoziologischen. Bechers Literaturgesellschaft war ebenso wie Christa Wolfs Autorethos ein Missverständnis, das literarisches und politisches Feld vermischte. Warum also adressieren auch Neumann, Schädlich und Hilbig den Leser, werben um ihn, erheben ihn ausdrücklich zum Mitschöpfer der Fiktion (Schädlichs ›Schott‹), widmen ihm eine Erzählung (Hilbigs ›Der Leser‹), beziehen ihn ein in metafiktive Überlegungen (Neumanns Projekt der Schrottwerkstatt)?

Überraschend genug hat „[d]er Leser“ (ZDP 131) bei Hilbig ein Buch mit leeren Seiten vor sich, das er mit zunehmender Wut durchforstet. Der Drang, etwas zu erfahren, reflektieren zu können, wird frustriert. Die Dialogbereitschaft, die subversive Verbrüderung zwischen Autor und Leser ist vorgeschoben. Wie soll der Leser aufgrund eines Pavlov'schen Stimulus, eines Wortes wie ‚Schlucht‘ die zugehörige Szenerie imaginieren, wie Schädlich es verlangt⁴²? Soll er es honorieren, zum Mechaniker an der „faule[n] Maschine Text“ (Eco) befördert zu werden? Nein, der Leser, „wenn es ihn gäbe“ (ZDP 131), wie Hilbigs Text gleich anfangs betont, wäre jemand, der „nur mit den Augen, nein mit Feuer und Schwert, nur mit dem Mund [...] all seine Wörter ins leere Buch“ (ZDP 132) spie. Jemand, der die ›Beschreibung II‹ vornehmen könnte, indem er die Beschreibung I des totgesagten Autors lösche.

⁴²) „Der Leser oder die Leserin, der oder die das Buch bis hierher nicht in die Ecke geworfen hat, weiß inzwischen, daß er oder sie durch das bloße Wort Schlucht zu je einer Vorstellung von Schlucht gelangt, die jede Beschreibung hinfällig macht“; SCHÄDLICH, Schott (zit. Anm. 40), S. 292.

Dieses hartnäckige, nicht auszumachende, „einer beunruhigenden Vertrautheit gemäß erkannt[e]“⁴³⁾ Subjekt von Roland Barthes in den Text zu transponieren – Neumann spricht von „dem Lesen“⁴⁴⁾ –, könnte mit Umberto Ecos textinternen ‚Spielfiguren‘ gelingen. Die Rede vom impliziten Leser und Autor, wie sie der Semiotiker auch dezidiert gegen Barthes führte, soll das Kunstwerk offen halten bei gleichzeitiger Horizontvorgabe für den Interpreten. Dass das Kunstwerk eben nicht dem freien Spiel der Signifikanten ausgeliefert ist, sondern dieses seinerseits restringiert, ist darauf zurückzuführen, dass Zeichen für den Semiotiker immer in ein Sender-Empfänger-Modell eingespannt sind. Dieses ist der Frage, ob das Zeichen ein Signifikat, Bedeutung hat, vorgeordnet. Als Postmoderner wird Eco gehandelt, weil er das Modell der *speech-act-theory* in das Kunstwerk verlagert. Ja, impliziter Leser und impliziter Autor generieren erst jenes autor- und leserunabhängige Werk, das über alle Deutungsmöglichkeiten gebietet.⁴⁵⁾

In Schädlichs wichtiger Erzählung ‚Irgend etwas irgendwie‘ findet der Monolog der Hauptfigur, eine Abhandlung über die Möglichkeit des Schreibens, nur statt, weil ein Gegenüber am anderen Ende der Telefonleitung imaginiert wird. Die Pointe, dass ein Text entsteht, der von der Unmöglichkeit des Schreibens handelt, ist nur vordergründig: in die Augen fällt vielmehr, dass die Erzählbewegung, die Dynamik, der Fortgang dieses Romans im Sitzen durch die implizite Leserinstanz in Gang kommt. Allerdings besteht hier sofort die Gefahr, dass die zeichentheoretische Kategorie Empfänger gegen Eco resubstantialisiert wird, wie bei Hilbig und Barthes beobachtet werden konnte.

Aber Schädlich wäre nicht Schädlich, entginge er dieser Reontologisierungsfaller nicht:

Jemand fragt, Wovon ist eigentlich die Rede? Als ob ausgerechnet ich das wüsste! Ich mache mir keine Gedanken über den Inhalt. Jemand wird antworten, HaHa, das sagen alle! Ich sage Meinetwegen, antworten Sie das. Es hilft nicht weiter. Ich weiß trotzdem nicht, wovon die Rede ist. [...] Ich liefere bloß eine Beschreibung. Machen Sie damit, was Sie wollen. Das geht mich nichts an. Es wird sich schon jemand finden, der eine Beschreibung der Beschreibung liefert. Das dazu, sagt der Verfasser. Ich sage nichts mehr. Hören Sie doch nicht zu. Gehen Sie doch raus. Werfen Sie das Buch doch weg. Oder schenken Sie es Ihrer Tochter. [...] Stellen Sie sich vor, dass ich vor längerer Zeit gestorben bin. Ich kann Ihnen nicht antworten.⁴⁶⁾

Selbst Ecos implizite Erzähl- oder Rezeptionsinstanzen geraten hier in den Sog einer Sinnvernichtung, eines freien, subjektlosen Spiels der Erzählimagination. – Und das bereits skizzierte Problem einer allzu opaken, glatten Verweigerung des Textes wird wieder dringlich. Entweder subversiver Widerstand ruht einem Subjekt auf, dann bietet er seine offene Flanke. Oder er sucht den Nullpunkt des Engagements,

⁴³⁾ BARTHES, Lektion (zit. Anm. 21).

⁴⁴⁾ GERT NEUMANN, Das Buch des Lesens, in: Übungen jenseits der Möglichkeit, Frankfurt/M. 1991, S. 74.

⁴⁵⁾ So insbesondere der späte, ‚hermeneutische‘ Eco, der den Leser auf den Pfaden des Detektivs die Regeln des offenen Kunstwerks herausfinden lässt; UMBERTO ECO, Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1987.

⁴⁶⁾ SCHÄDLICH, Schott (zit. Anm. 40), S. 185.

den Rekurs auf Sprache und Bildfluss; dann verliert er das, was es zu verteidigen galt. Dass bereits der mittlere Barthes die Lust am Text betont und die *rupture* oder das *punctum* eine allzu makellose Textoberfläche zerstören lässt, beschreibt jedenfalls das Dilemma der Diskussion, die so alt ist wie Widerstand selbst.

Es scheint, als ob der Mythos Hilbig eine Möglichkeit bietet, widerständige Daseinsformen ohne Subjekt zu postulieren. Auf den ersten Blick waren Mythen, also nach Barthes dominante Bildkomplexe eines verinnerlichten kulturellen (staatlichen) Zusammenhangs, für die DDR-Schriftsteller desaströs: Von Franz Fühmann über Christa Wolf bis zu Günter de Bruyn und Strittmatter häufen sich die Erstlingswerke, die ‚totgeboren‘ sind (de Bruyn).⁴⁷⁾ Deshalb scheint mir Hilbigs handfestere Auseinandersetzung mit dem Gegner, also den staatlich verordneten Leitlinien des sozialistischen Realismus, der *Epochenillusion* des Antifaschismus (Domdey)⁴⁸⁾, des Gesellschaftsauftrags als Ingenieur der Seele, gewinnbringender. Ein gigantischer Arbeitergott, von dem sich Georg Heym nicht hätte träumen lassen, wird sichtbar, Stalin erscheint als Übervater des schreibwilligen Söhnchens, kafkaeske Zwillingbrüder wie die Gehilfen des Herrn Blum changieren zwischen Spielgefährten und Henkern. Jeder Hinterhof und Keller kann zur Unterwelt oder zur Szenerie phantastischer Ausgeburten führen: Höllen-Breughel, Goya, Hodler, mal schwarzromantisch überformt und entschärft, mal mythisch direkt und bedrohlich.

Vor diesem Hintergrund wird, in Übereinstimmung mit Barthes, der Körper ins Feld geführt: Es gibt groteske, kynische Elemente in Hilbigs Prosa, etwa in ›Die Weiber‹, wie richtig festgestellt worden ist.⁴⁹⁾ Die Bachtin'sche Entgrenzung, Umstülpung, Ausdehnung im öffentlichen Raum, Volkskultur als Gegenkultur, lässt sich dagegen kaum an Autoren, die allesamt im „Traumbuch der Moderne“ (BvE 24) blättern, festmachen. Entweder wir befinden uns in der Asservatenkammer literarischer Ideen (der Formenkeller in Hilbigs ›Die Weiber‹) oder auf dem Marktplatz Bachtins.

Stattdessen bietet es sich an, von einer phantastischen Transformation zu sprechen: Hilbigs Arbeiterfiguren etwa spiegeln nicht nur den „vernichtende[n] Befund, der die Situation der Arbeiter als geradezu deklassiert bezeichnet“⁵⁰⁾, wider. Nein,

⁴⁷⁾ Günter de Bruyn bemerkt im Rückblick über seinen Erstling ›Der Hohlweg‹: „Als das Buch gedruckt war, war es für mich tot“. Zit. nach EMMERICH, Kleine Literaturgeschichte der DDR (zit. Anm. 31), S. 396.

⁴⁸⁾ Zit. ebenda, S. 16.

⁴⁹⁾ SYLVIE MARIE BORDAUX, Literatur als Subversion. Eine Untersuchung des Prosawerkes von Wolfgang Hilbig, Göttingen 2000. – Auch MARKUS SYMMANK, Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawzyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz, Würzburg 2002, bedient sich Bachtins, ohne aber die subversive Funktion des Karnevalesken klären zu wollen.

⁵⁰⁾ So HANS-CHRISTIAN STILLMARK, Der Arbeiter – die zentrale Nebengestalt der DDR-Literatur, in: HANS-CHRISTIAN STILLMARK (Hrsg.), Rückblicke auf die Literatur der DDR, Amsterdam und New York 2002, S. 366.

der Arbeiter als Standbild muss in einer langen, traumatisierenden, surrealen Kette von Umformungen mit dem Gegenbild des Schriftstellers abgeglichen werden. Den Figuren Hilbigs bleibt nichts anderes übrig: sind sie doch zugleich Arbeiter und Schriftsteller, vereinen zwei in der offiziellen Lesart diametral entgegengesetzte gesellschaftliche Positionen in sich. Die vorgegebenen Mythen werden produktiv gewendet, präziser: das oppressive Standbild Stalins ist auch die Vaterfigur, aus dem armseligen Arbeitsbereich entsteht auf ‚offener Bühne‘ die Alchimistenküche des Wortsetzers, der Widerwille der Arbeiter den ‚Cowboys aus Bitterfeld‘ gegenüber kippt unvermittelt in eine düstere Toleranz, fast Klassenprotektion. Dadurch, dass die Wirklichkeit ‚nachgibt‘, fallen die Mythen zurück in den Stand von Erzählungen, die ihrerseits produktiv werden können.⁵¹⁾

II.

Subvertiere – aber was zeigt die Kehrseite?

Èmmanuel Lévinas und Maurice Blanchot hatten einen Freund und Mitstreiter, der viele der zentralen Begriffe beider Lehren vorformte, übernahm und besonders im Dialog mit Lévinas umschrieb: den Gedanken des Buches hinter den Büchern, das bei Blanchot ein leeres Zentrum ist, bei Lévinas Manifestationsort des Anderen; die Unerreichbarkeit des Anderen und die Spur als seine, außerhalb der Zeit stehende, Erscheinungsform; das Begehren als Stachel und Ansporn der Suche, das gleichzeitig dem Subjekt und dem transzendenten Anderen zugehört; die Sprache als Lüge und Hort eines Draußen, dessen Rauschen und Murmeln das Werk einzufangen versucht.⁵²⁾ Zentraler Gedanke bei Edmond Jabès ist wie bei Lévinas der abwesende Gott, der dem *cogito ergo sum* nicht als Komplement einverleibt werden darf. Bei Jabès jedoch wird aus dieser Not weniger eine Tugend gemacht: Die Gefahr, sich die Flügel der dichterischen Inspiration zu versengen, würde man eingehen, um der Leere der Wüste, der Kargheit und Hitze, dem Wassermangel, den Sinnestäuschungen zu entgehen.

Die Menschen sind in Jabès' Werk am unwirtlichsten Ort des Exils, der Vertreibung untergebracht, nämlich in einer leeren Wüste; selbst Gottes Gesetz ist ihnen fern, weil es dieser verbrannt (das weiße Feuer) und Moses gezwungen hat, eine Kopie, eine Angleichung von Menschenhand zu schreiben (schwarzes Feuer). Die

⁵¹⁾ Zum Thema Mythos bei Hilbig: JENS LOESCHER, Mythos, Macht und Kellersprache. Wolfgang Hilbigs Prosa im Spiegel der Nachwende, Amsterdam und New York 2003.– DERS., Seher, Sucher, Sänger. Der Lyriker Wolfgang Hilbig, in: Colloquia Germanica 36 (2003), H. 1.

⁵²⁾ Bekannt wurde Edmond Jabès durch Derridas ausführliche Würdigung, besser: Anverwandlung in: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1997. – Auch Lévinas' Versuch der Aktualisierung bleibt dem faszinierenden Werk des Freundes eigentümlich fern, vgl.: Edmond Jabès heute, in: ÈMMANUEL LÉVINAS, Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur, hrsg. von FELIX PHILIPP INGOLD, München 1988.

Folge dieses gottgewollten Defizits ist die Kommentartradition des Talmud, eine nicht abreiende Folge von Büchern, die das abwesende heilige Buch zu beschreiben, zu umkreisen, zu definieren suchen. Kunst umgibt, umfasst wie bei Blanchot ein Schweigen, ein Inkommensurables, ein Numinosum.⁵³⁾

Nicht wie bei Derrida aber die Schrift – sie ist für Jabs das Schwarz, welches das heilige Weiß der Seite gerade verdeckt –, sondern das Schweigen oder die immer wieder ansetzende, das Vorige auslöschende Suchbewegung des Kommentars oder der Frage sind für Jabs die Modi möglicher Begegnung mit dem Anderen.⁵⁴⁾ Also wird hier streng genommen keine Selbstaussschung des Schreibens, sondern eine Aussschung des Vorigen durch ein transitorisches Jetzt der Wortsetzung projiziert. Diese Dynamik der Bedeutungsverschiebung ist nicht eine der wandernden Leerstelle, sondern eines Fixums, das durch seine Abwesenheit die Leere produziert, die von jedem Buch anders gefllt werden soll. Und Jabs’ Praxis der nicht abreienden Reihe von Büchern, die Linearität von vierzehn fast gleichlautenden, inhaltlich verwandten Buchtiteln wird im ‚*petit livre de la subversion*‘⁵⁵⁾ ausdrücklich als subversiv gekennzeichnet.

Warum ffnen sich bei Kleist und bei Büchner Schlünde auf der Erdkruste, warum tritt aus dem Defizit des Anderen, des Transzendenten eine derart verzweifelte, ausgreifende Suchbewegung wie bei Rilke und Hölderlin? Und warum fürchtet Hilbig C. in ‚Die Weiber‘, dass der haarfeine Riss im Zellengewebe seines Körpers ihn eines Tages zerreißen werde? Warum treibt ein Phantomschmerz die Neumann’schen Figuren, blind für das Angebot der Wirklichkeit? Was bei diesem Autor von Anfang an irritiert, aber auch fasziniert, ist eine gewisse Tonlage, Rhapsodisches, Beschwrendes, Liturgisches, das Lévinas als Einkreisungsform des Anderen beschreibt. Die Wiederholungen, die Formeln, das ermüdende Kreisen in Neumanns Werk stellen ein Tasten nach einem Außen dar, das sich nicht in einer Sprachreinigung und einer geklärten Sicht auf die Dinge erschöpft. Zugegeben: wenn Neumanns essayistisches Ich feststellt, dass die Literatur nach etwas frage, „was sie berührt“, so meint er das Ding, den Gegenstand in seiner unverfälschten, gleichsam vor der Wahrnehmung existierenden Form. Aber er fügt hinzu: „Und die Antwort ist nicht der Text“⁵⁶⁾. Wenn Text und Ding nur „das grobe Leder aneinander reiben“⁵⁷⁾, woher kommt dann die Antwort?

Was suchen Hilbig’s Querfeldeingnger in der Natur, in den Hinterhöfen mit Zweitausgang, in den Leerhusern? Woher oder woran rührt das Klosterdunkel in

⁵³⁾ MAURICE BLANCHOT, *Das Unzerstrbare*, München und Wien 1991, S. 56–60.

⁵⁴⁾ „Commentaire-comment taire“, heißt es listig. JABS zit. nach FELIX PHILIPP INGOLD: (S)chreiben heißt geschrieben werden ... Lesenotizen zu einigen Texten von Edmond Jabs, in: JUTTA LEGUEIL und PAUL AUSTER (Hrsgg.), *Und Jabs. Hommage*, Stuttgart 1994, S. 128.

⁵⁵⁾ EDMOND JABS, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris 1982.

⁵⁶⁾ GERT NEUMANN, *Die Umgebung des Textes*, in: INGE GELLERT (Hrsg.), *Nach Brecht*, Berlin 1992, S. 20.

⁵⁷⁾ GEORG BÜCHNER, *Dantons Tod*, München 1992, S. 69.

manchen Erzählungen, die vom Gewölbe widerhallenden Schritte, das chorische Antworten einer imaginierten Natursprache? Und schließlich schießt Schädlich vielfach bekundetes Bekenntnis zur Ethik in den Sinn; wer wäre der Prototyp des Anderen, den Lévinas ‚immer schon vergangen‘ nennt⁵⁸), wenn nicht Frau Semper? Ihr gilt geradezu ausschließlich die verpflichtende Sorge Schotts. Zwar ist die Nachbarin mit dem sprechenden Namen durchaus im Sinn Lévinas’ ein Jemand und bekommt erst im zweiten Wahrnehmungsschritt ihr Gesicht; dann aber gewinnt dieses die geradezu bannende, das Ich *eo ipso* moralisch bindende Verpflichtung, die der transzendental-rigoristische Ethiker der Spätmoderne postulierte.

Hilbig, Neumann und Schädlich sollen keinesfalls einer Kritik zugeordnet werden, wie sie Handke, Strauß, Stadler und Walser angesichts der profanen Diesseitigkeit der Moderne anstimmen. Worum es geht, ist eine Resubstantialisierung des Anderen jenseits von Derrida, ohne es wieder greifbar für die Diskurse der Ratio, also der Macht zu projektieren. Diesen Haltepunkt brauchen die Figuren, sie suchen ihn, sie projizieren in ihn einen Ort des Widerstands. Aber inwiefern ist die Suche nach dem Anderen subversiv, wie Jabès ja anhand seiner sich selbst aufhebenden Reihe von Kommentaren herausgestellt hatte? Warum ist die Aggression der Schwärze der Druckbuchstaben gegenüber der Weiße der Seite, warum ist die vereinnahmende, zurückerobernde Leere der Wüste (des Sandes) logophob, also herrschaftszersetzend? Jabès ist dem eigenen Bekunden nach Dichter, kein Philosoph⁵⁹); deshalb bleibt es bei luziden, durch die Sprachform mitreißenden Andeutungen: „Le livre subversif est, peut-être, celui qui dénonce, en les confondant, la subversion du mot vis-à-vis du feuillet et du feuillet, vis-à-vis du mot, dans le sillage d’une pensée agressée“⁶⁰). Zwar gibt es eine Spur, also jene Erscheinungsform des Anderen, wie sie Lévinas beschrieb, aber auch ein gehöriges Maß an Aggression, Überdruck, ‚Willen zur Erscheinung‘: „Jedes Wort, als Ort, ist der Aggressivität furchtbarster Wörter ausgeliefert, welche nur darauf lauern, das Buch sich anzueignen in dem Augenblick, da es keiner erwartet“⁶¹).

Zu „einem neuen Stadium der Gewalt“⁶²) überzugehen: das klingt schon fast nach den Verdammten dieser Erde, die der Kolonisierung des Bewusstseins ein Ende bereiten wollen.⁶³) Nein, die sich selbst, sukzessive aufhebende Reihe der Bücher ist zwar ein inverser Vorgang, aber gleichwohl richtet dieser den vollen Schub seiner kreativen und zerstörerischen Dynamik nach außen. Kunst ist fürwahr:

⁵⁸) LÉVINAS, Eigennamen (zit. Anm. 52), S. 107–114.

⁵⁹) „Dem Philosophen ziehe ich den Denker vor, und dem Denker den Dichter“; EDMOND JABÈS, Ein Fremder mit einem kleinen Buch unter dem Arm, Wien 1993, S. 94.

⁶⁰) JABÈS, *Le petit livre* (zit. Anm. 55), S. 31. „Das subversive Buch ist vielleicht das, welches die Subversion des Wortes gegenüber der Seite und die der Seite gegenüber dem Wort zeigt, indem es sie in der Spur eines angegriffenen Bewusstseins vermischt“.

⁶¹) EDMOND JABÈS, *Vom Buch zum Buch*, München 1989, S. 161.

⁶²) Ebenda.

⁶³) FRANTZ FANON, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/M. 1967.

„[L]a rose qui te fascine, la plus discrète épine“⁶⁴). Besonders bei Neumann ist ein konstantes Misstrauen gegenüber der eigenen Denkbewegung festzustellen; eine Art mechanische und manische Inversion, die der an der Wirklichkeit ansetzenden Subversion zugeordnet wird. Die Dynamik der sich selbst aufhebenden Denkbewegung soll dabei in einer Art Implosion dem Außen den Garaus machen. Deshalb wird in den Texten der DDR-Autoren generell sehr oder zu viel räsoniert, bedacht, umgestoßen. Strategien der Selbstbeichtigung, die in immer neuen Anläufen sich selbst ad absurdum führen (Hilbigs ›Er, nicht ich‹) gehören in die gleiche Kategorie einer invertierten Subversion wie Schädlichs autonome Erzählmaschine. Und die Intertextualität besonders in Hilbigs Werk webt ein Band der Verweisung zwischen den einzelnen Texten, das sich schnell als Fußangel auf einem delirischen Ritt durch das Unterholz der Weltliteratur herausstellt.

Reklamiert Jabès einen Ort im Prozess der Obstruktion, der gleichsam das Auge des Sturms ist,⁶⁵ so könnte man diesen *lieu* exakt in Schädlichs Liu vermuten, jener Geliebten in ›Schott‹, die am Schluss den Feuertod der Verwandlung stirbt wie Jabès' Buch. Etwas macht die Figuren Hilbigs und auch Neumanns auf eine irritierende Art ihrer Sache sicher. Sie würden den einmal erkämpften Verhaltensweisen, Unbotmäßigkeiten, Strategien der Verwischung, des Hohns, des Möglichkeitsdenkens oder aber der direkten Konfrontation, der Dekonspiration auch folgen, wenn sie von der Subjektkritik der Postmoderne infiziert wären wie die Kollegen vom Prenzlauer Berg (Reader in Hilbigs ›Ich‹). Unbelehrbar lassen sie die Agitationsbemühungen der Kader ins Leere laufen, zuweilen simplicianische oder eulenspiegelnde Kapriolen schlagend; manchmal auch sehen wir sie reuig und zerknirscht oder selbstkritisch in der Ecke brüten. Aber fast generell und programmatisch fehlt die Dissoziation des Erzählkerns, wie man sie in späten Texten von Brinkmann, Hildesheimer, Arno Schmidt⁶⁶) feststellen kann. Und nach gängigem Verständnis von Subversion hätte diese Mischung von Verunsicherung und Destabilisierung bei gleichzeitiger Rückzugsmöglichkeit auf einen fixen Identitätskern reale Durchschlagskraft.

Aber betrachten wir dazu Gert Neumann: Die Konflikte mit der Macht werden keineswegs gelöst, wie die Geschichte des inhaftierten Sohnes und die traumatisch, mit kaltem Hass bekämpfte Mutterfigur zeigen. Zum anderen leidet die literarische Umsetzung. Zu verhaftet sind die Texte dem einmal gewählten Modell, zu verbissen folgen sie dem Programm einer klandestinen Logik, die nachzuvollziehen jeder Leser nach einigen Seiten, zumindest zeitweise, aufgibt. Manchmal erscheinen dem Leser Gert Neumanns Texte wie eine russische Matruschka, die lediglich sich selbst

⁶⁴) JABÈS, *Le petit livre* (zit. Anm. 55), S. 9. „Die Rose, die dich fasziniert, der gut versteckte Dorn“.

⁶⁵) „Was Unordnung zu schaffen vermag, kann seinerseits nicht in Unordnung gebracht werden“; JABÈS, *Vom Buch zum Buch* (zit. Anm. 61), S. 196.

⁶⁶) WOLFGANG HILDESHEIMER, *Marbot*, Frankfurt/M. 1984. – ROLF DIETER BRINKMANN, *Rom. Blicke*, Reinbek bei Hamburg 1979. – ARNO SCHMIDTS frühe Erzählung ›Aus dem Leben eines Fauns‹, in: DERS., *Erzählungen*, Frankfurt/M. 1994.

enthält aufgrund einer programmatischen Hohlheit. Die Suche nach der Urform wird mit der Inbrunst Goethes durchgeführt, aber mit den Mitteln Schillers: von zarter Empirie keine Spur, vielmehr soll das Ding durch die Idee veredelt werden, bevor es das Interesse des Betrachters affizieren kann (Bürger-Rezension, Kallias-Briefe)⁶⁷). Der Hohlweg, die Hohlformen im Werk Neumanns (›Klandestinität der Kesselreiniger‹, ›Schuld der Worte‹) und auch Hilbigs enthüllen *volens volens* diese strukturelle Schwäche: Statt der Gegenstände geraten ihre Formen, Umrisse, Konzepte in den Blick.

Dazu kommt ein Problem der Figurengestaltung bei Neumann: Seine Charaktere sind zu sehr auf der Suche nach dem defizitären Eigenen, als dass sie der seltenen Momente der Begegnung mit dem Anderen glaubhaft habbar werden könnten. Zu sehr wird auf das eigene Gefühl, die eigene Wahrnehmung gepocht, als dass diese im Kontakt mit den Dingen erfahren, auf die Probe gestellt, in eine Krisis geführt würde. Die ästhetische oder hermeneutische Sprengkraft eines Phänomens, vermittelt wie auch immer, bleibt den Figuren so in aller Regel verschlossen, weil sie dem Programm eines authentischen Gefühls folgen – exakt wie die Figuren Martin Walsers, der nicht umsonst den Mentorenmantel ausbreitete⁶⁸). Suchen Jabs' Rufer die Wüste, so Neumanns Schweiger und Taube eine Offenbarung, eine Verschmelzung von Ich und Du, der schon Benjamin im kritischen Rekurs auf Buber misstraute.⁶⁹)

Es gibt etwas, auf das nur gezeigt werden kann: die Poetik der Geste bei Neumann, das halbironische Deuten Wittgensteins bei Hilbig meinen genau jene leere Transzendenz, um die sich bei Blanchot die Bücher gruppieren. Das Buch hinter den Büchern, dieser Glaube an die *scriptura*, könnte in Hilbigs ›Der Geruch der Bücher‹ holistisch, ›spinozistisch‹ gewandelt sein. Hilbig als Pantheist, der wie Lessing, Herder und Goethe den Eiferern und Pietisten den Spinoza vorhält: das ist mehr als ein philologischer Taschenspielertrick. Denn die Natursprache beim „Nachgeboren[en] aller Ursprünge“⁷⁰), die zweifellos mit Blanchots rauschender Sprache jenseits des Kunstwerks, nicht mit dem freien Spiel der Signifikanten *in* diesem gleichzusetzen ist, deutet doch zweifellos auf den ‚dritten Weg‘ der gläubigen, religiösen Materialisten von Franz von Baader, Büchner und Heine bis zu Landauer, dem frühen Bloch, Buber und Leonhard Ragaz. Diese gleichzeitig sozialkritische und ‚religiöse‘ Wendung des Monismus strahlte ja bis in die ersten beiden

⁶⁷) FRIEDRICH SCHILLER, Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von GERHARD FRICKE und HERBERT G. GÖPFERT, hier: Bd. 5, München 1959. Siehe darin etwa „Über Bürgers Gedichte“, S. 974.

⁶⁸) Walsers in ›Dorle und Wolf‹ zum ersten Mal bekundetes Interesse an einem inneren Seismographen, einem auch ethisch bindenden Lebensgefühl, welches das Paulskirchenfiasko vermutlich verursachte, ist zweifellos der Neumann'schen Arbeit am Ding strukturhomolog.

⁶⁹) Weder auf Benjamins Aurabegriff, wie er etwa in den ›Denkbildern‹ entwickelt wird, noch auf Scholems Beiträge, die Benjamin der jüdischen Tradition (also auch Buber) zuordneten, kann ich hier näher eingehen.

⁷⁰) WOLFGANG HILBIG, Über den Tonfall, in: ZDP 11.

Generationen der DDR-Literatur ab (Huchel, Arendt, Brobowski, Czechowski) – um dann auf Hilbig überzugehen.

In ›Der Geruch der Bücher‹ übernachtet der eine Lesung abhaltende Autor, der in der ersten Person erzählt, in einer Wohnung, die bis unter die Decke mit Büchern angefüllt ist. Nachts erwacht er in der mit Schnee bedeckten Stadt, im überheizten Zimmer wegen eines Geruchs, der ihm, dem ehemaligen Heizer, als Verwesungsgeruch vermoderter Kohle entgegenschlägt. Schon hier, in der wörtlichen Rede der ehemaligen Heizer-Kollegen, herrscht der Gedanke eines subversiven Naturkreislaufs, in den die Bücher eingebunden sind:

Auf diese höchst einfache Weise werden auch wir eines nicht fernen Tages die *unio mystica* vollziehen. [...] Denn wir sind es, die den Boden, auf dem wir fußen, in Verbrennung auflösen und zum Himmel entfliegen lassen. [...] Und wir wissen, daß wir nicht ruhen werden, ehe wir die gesamte Erde in einen graublauen Ball kalter und geruchloser Asche verwandelt haben. (GB 106)

Daneben der „schwächliche [...] Intellektuelle“ (GB 102), den auch nach dem zweiten Weltkrieg anhaltenden stalinistischen Säuberungen Russlands entkommen und nun all die übel riechenden Bücher hortend. Ungläubig starrt er auf einem Foto in den Raum vor sich, wie zuvor der Taxifahrer im dichten Schneefall:

[E]r schien in einen verheerenden Niederschlag zu starren, in die dichten Wirbel von Partikeln, Schraffuren oder Rastern, die er für eine Halluzination hielt. In dem Augenblick, da ihn das Blitzlicht traf, hatte er aufschäumende Nebel von schwarzen oder grauen Hieroglyphen zu sehen geglaubt, ein Schneegestöber von Buchstaben, das sich herabsenkte wie Brandqualm... als habe man oben im Himmel eine ungeheure Bibliothek in die Luft gesprengt. (GB 109)

Diese Bibliothek ist eben kein Labyrinth wie bei Borges. Die Kompendien und „Gesamtausgaben“ (GB 107) umfassen zwar auch eine Gesamtdarstellung der Welt, deren Wissen wie beim argentinischen Autor keinem Menschen, also Leser mehr nützen kann. Aber das unerbittliche Fortschreiten einer Vorsehung der Phantasie, die Gefahr, von den Bänden erschlagen, begraben, im Verweisungslabyrinth ausgehungert zu werden, löst sich bei Hilbig und Jabès auf. Der Wert der Bücher beschränkt sich auf ihren Brennstoffgehalt, sie erstatten das der Natur entrungene Schreibmaterial zurück. Mehr noch: der ehemals unbedingte Glaube an die heiligen Schriften bestätigt sich nun insofern, als die Bücher natürlich *sind*. Das Wissen um und über die Schöpfung muss nicht mehr mühsam der Natur entrissen werden wie in den *historiae* Isidors von Sevilla; es fällt vom Himmel. Und der Kunst, seit Homer (subversives) Wissen tradierend, wird ein immer wechselnder, sich transformierender Ort, nicht ein bleibender Hort des Widerstands zugesprochen:

Es war der Qualm von Essenzen, wie sie in einer uralten rußgeschwärtzten Kirche verbrannt werden, es waren die scharfen Spezereien, mit denen Tote einbalsamiert werden [...]. Es waren verufene und subversive Gerüche, [...] umringt von blakenden Ölfammen, umschnarrt von dem Singsang, der Tote zum Leben erwecken und die Lebendigen begraben soll, die sich unsterblich wähnen. Es bestand kein Zweifel, daß die Bücher diesen Geruch angenommen hatten, weil sie in ihrem Heimatland verboten und verfemt waren. (GB 110)

III.

Coda: Fremdes, subversives Ich

Edmond Jabès' letztes Buch trug den Titel: ›Ein Fremder mit einem kleinen Buch unter dem Arm‹. In direkter Auseinandersetzung mit Lévinas wird nun der Fremde fokussiert, während das Gesicht des Anderen mit seiner kategorischen Verpflichtung zur Sorge verschwimmt. „Was ist ein Fremder? – Derjenige, der dich glauben läßt, daß du zu Hause bist“⁷¹); so optiert Jabès nun gegen Heidegger, den Vordenker Lévinas'. Das kleine Buch der Subversion unter dem Arm spaziert ein alter Mann durch das achte Pariser Arrondissement, ein Exilierter, der zunächst vom Nasserismus in Ägypten, dann von dem täglichen Rassismus im Westen vertrieben wurde. „Es erkennt sich der als Fremder, den der EINE, der Einzige, Unterschiedene faszinieren; der sich – und uns – in seiner gehegten und gepflegten Verschiedenheit auf das Kommen des *Ich* vorbereitet“⁷²). Ein Messianismus schimmert hier durch, der sich auf ein metaphysisches Ich richtet. Die Provokation besteht aber darin, dass es der Fremde ist, der den Menschen die Möglichkeit eröffnet, sie selbst zu sein. Das neutestamentarische Gedankengut ist vielleicht das Fesselndste an Jabès' letztem Buch; die beinahe apostolische Heilsgewissheit, die an eine sehr menschliche Kategorie gebunden wird: die Individualität.

Der Fremde ist aber nicht das Andere. Das Andere entbehrt jenen Kern der Einzigartigkeit, den Jabès dem Fremden vorbehält. Fast scheut man sich, diese im Spätwerk ungeschützt, vermächtnisartig eingeführte Kategorie als Quintessenz der Jabès'schen Subversion zu deklarieren⁷³); und in der Tat rastet ein Schutzmechanismus ein, den wir von den Strategien der DDR-Autoren kennen: „Das Buch ist das ‚Du‘, das aus uns vorübergehend ein ‚Ich‘ macht; aber das Buch ist auch etwas anderes: es ist das ‚Es‘, das das Ich/Du umspannt; denn der Dialog ist immer dreistimmig“⁷⁴). Die Devise: „Man denkt gegen das Nichts“⁷⁵) bleibt in Kraft.

Zwar haben sich also die Menschen in der Wüste Jabès', aber nicht in der entleerten Welt des Zynikers, des magischen Realisten argentinischer Provenienz einzurichten. Subversion, so bleibt festzustellen, betreibt das Geschäft der Subjekt-auflösung, aber nur das konstruierte Subjekt des Machtdiskurses wird angegriffen, vielleicht das empirische, nicht aber der Ichkern, jenes Ich, das der Fremde verheißt. Dieses metaphysische Ich, im Gegenteil, ist der Hort, die Quelle der Subversion.

Daher das sicherlich zweischneidige Bedürfnis der DDR-Autoren, hinter dem Verhau, den Machinationen der Subjektvertilgung erkannt zu werden. Ähnlich wie in Borges' ›Borges und ich‹ scheint sich am Ende von „Alte Feindschaft“ ein Ich zu demaskieren, das des Spiels mit den Phantasieemanationen müde ist:⁷⁶) ein Ich, das

⁷¹) JABÈS, Ein Fremder mit einem kleinen Buch (zit. Anm. 59), S. 110.

⁷²) Ebenda, S. 48.

⁷³) „Die Einzigartigkeit ist subversiv“; ebenda, unpaginiert.

⁷⁴) Ebenda, S. 96.

⁷⁵) Ebenda.

⁷⁶) WOLFGANG HILBIG, Alte Feindschaft, in: ZDP 79.

sich für einen Moment entlarvt, die Fäden in der Hand. In ›Er, nicht ich‹ betreibt es dieses Spiel der Demaskierung und Verkleidung mit noch größerer Versiertheit, im Wechsel mit jenem wetterfesten Er, der ein Fremder *par excellence* ist. Das Buch hält für den, der es ‚lesen‘ kann, etwa den russischen Intellektuellen bei Hilbig, einen unzerstörbaren, im metaphysischen Ich verorteten Nukleus bereit. Um wie viel dringlicher warten wir, die Leser im neugewonnenen Nadelöhr der Freiheit, zwischen Parteinickern (Rosenlöcher)⁷⁷⁾ und Ich-AGs, auf fremde, subversive Literatur, die uns Möglichkeiten des Seins im Widerstand eröffnet oder zumindest verspricht.

⁷⁷⁾ Siehe THOMAS ROSENLÖCHERS Typologie der Nicker (in die er sich selbst mit entwaffnender Ehrlichkeit einordnet), in: DERS., *Ostgezeter*, Frankfurt/M. 1997, S. 136–139.