



WOLFGANG HILBIG:

***DIE SPRACHEN EINES
FEUERFRESSERS***

***LE LINGUE DI UN
MANGIATORE DI FUOCO***

herausgegeben von

a cura di **Massimo Bonifazio,**
Daniela Nelva,
Michele Sisto,
Bénédicte Terrisse

COMITATO DIRETTIVO**Direttore responsabile**

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI†, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Scuola Normale Superiore, Pisa

John R. O. GERY, University of New Orleans

Carlo GINZBURG, Scuola Normale Superiore, Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna BOCCUTI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Davide GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Iman HARCHICH (Università per Stranieri di Siena), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Cristiano RAGNI (Università di Verona), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Lorenza VALSANIA (Università di Torino), Valentina VIGNOTTO (Università di Padova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"

c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino

centroartidellamodernita.itCONTATTISito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMOe-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com

© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

WOLFGANG HILBIG: DIE SPRACHEN EINES FEUERFRESSERS | LE LINGUE DI UN MANGIATORE DI FUOCO

Herausgegeben von | A cura di

Massimo Bonifazio, Daniela Nelva, Michele Sisto, Bénédicte Terrisse

- 7 MASSIMO BONIFAZIO, DANIELA NELVA, MICHELE SISTO, BÉNÉDICTE TERRISSE
Einleitung | Introduzione

POIESIS • Aus der Werkstatt | Dall'officina

- 13 JÜRGEN HOSEMANN
Die Entstehung der Wolfgang-Hilbig-Werkausgabe (2008-2021)
als Beitrag zu einer Kanonisierung des Autors
- 19 RICCARDO CRAVERO
“Die Weiber” di Wolfgang Hilbig
Note di traduzione
- 27 ROBERTA GADO
Onde non concentriche
Tradurre “Alte Abdeckerei” di Wolfgang Hilbig

FOCUS • Themen | Temi

- 37 MICHAEL PENZOLD
Die Didaktik des Mikro-Drastischen in Wolfgang Hilbigs Romanen „Eine Übertragung“ und „Ich“
- 59 JOHANNA KÄSMANN
Ein verlassener Schreibtisch und der Platz vor dem Kessel
Orte des Schreibens in Wolfgang Hilbigs früherer Prosa
- 87 NORMAN KASPER
Freiheit in Form
Wolfgang Hilbigs Selbstverortung im historiografischen Netz der ästhetischen Moderne

103 MARTIN EHRLER
Aspekte der Eichendorff-Rezeption in Wolfgang Hilbigs *Die Kunde Von Den Bäumen*

117 MICHAEL OPITZ
Dante-Bezüge im Werk Wolfgang Hilbigs

FOCUS • Rezeption | Ricezione

131 BÉNÉDICTE TERRISSE
Jenseits des Narrativs des Scheiterns
Wolfgang Hilbig in Frankreich: eine un abgeschlossene Transfersgeschichte

153 MARTA ROSSO
La presenza dei gatti (Die Arbeit an den Öfen)
Poetica e stile, sintassi e traduzione della prima raccolta di racconti italiana di Wolfgang Hilbig

171 MICHELE SISTO
Wolfgang Hilbig nel campo letterario italiano
Circuiti di consacrazione, traduzioni, interpretazioni

FOCUS • Interpretationen und Gedichte | Interpretazioni e poesie

205 ANNA CHIARLONI
Icone di una catastrofe
L'Ofelia di Wolfgang Hilbig

217 WOLFGANG HILBIG
Eine poetische Anthologie | Une antologie poétique | Un'antologia poetica
Versions françaises par Bernard Banoun | Versioni italiane di Massimo Bonifazio

PERCORSI

233 DANIELE CORRADI
Sous-conversation* and Polyphony in *Three
Reading Ann Quin through the lenses of Sarraute and Bakhtin

LETTURE

257 CAMILLA MAFFINELLI
Beginnings
Narrations of Origins, Myths, and Literary Creation



MASSIMO BONIFAZIO, DANIELA NELVA, MICHELE SISTO,
BÉNÉDICTE TERRISSE

EINLEITUNG | INTRODUZIONE

Wolfgang Hilbig befindet sich nie, wo er sein sollte. Sein Werk und seine Biographie kritisch anzuschauen bedeutet, sich in einer ständigen Situation der Desorientierung zu befinden: mit der irritierenden Ungenauigkeit einer absoluten Metapher verweisen das Leben und die Literatur des sächsischen Dichters immer auf ein mysteriöses Anderswo. Die Gewalt der Geschichte – sei es die deutsche Vergangenheit oder der schwüle DDR-Alltag – verwebt sich in seinen Texten mit existentiellen Gespenstern wie das verheerende Gefühl nicht vorhanden zu sein, die aus familiären Traumata und aus der fehlenden Anerkennung seiner Bestrebungen im literarischen Feld kommen. Der Masochismus seiner Figuren, ihre Neigung zur Selbstverleumdung und zur Identifikation mit dem Schmutzigen und dem Ekelhaften – dem Abfall wie den verschmutzten Landschaften oder der Stasi – sprechen *ex negativo* von seinem Wunsch nach einer in der realexistierenden Welt unmöglichen Schönheit. Auch in den lyrischen Texten wird eine undurchführbare Versöhnung zwischen Sprache und Gewalt der Geschichte versucht: zum Beispiel mittels blendender Epiphanien wie der grüne Fasan des berühmten Gedichtes “Episode” (Werke I, 79), die auch in der kleinen dreisprachigen Anthologie in diesem Heft zu finden ist, oder der verseuchte Fluss in dem Ophelia nicht umhin kann, wieder und wieder zu ertrinken (74), wie Anna Chiarloni erklärt in ihrem Beitrag.

Für Hilbig und seine Protagonisten scheint die Literatur ein Fluchtweg aus der krassen Sinnlosigkeit zu sein, die sie umringt. Erst durch die Pracht einer schändlichen und gleichzeitig höchst raffinierten Sprache scheint es für sie möglich, endlich eine bewohnbare Wirklichkeit bauen zu können. Das Kaliber dieser Sprache stammt aus der Intensität, mit der Hilbig sich die moderne europäische literarische Tradition angeeignet hat, von Rimbaud zu Kafka, von Pound zu Chlebnikow, von Joyce zu den deutschen Expressionisten. Aber Verwirrung herrscht auch hier: es ist kompliziert, Hilbig einen genauen Platz zuzuweisen und festzustellen, ob seine Aneignung der literarischen Moderne eine Errungenschaft (in dem tendenziell stickigen Raum des DDR-Kulturapparats) oder aber ein im Grunde genommen rückläufiger und anachronistischer literarischer Habitus ist. Was bleibt, ist das Erstaunen vor einer zerrissenen und schmerzhaften Sprache, die die Ich-Krise am Kreuzweg der Epochen und der inneren Verfassungen beschwört und bekräftigt.

Seit immer hat die Kritik Schwierigkeiten, Hilbig in den literarischen Landkarten seiner Zeit zu verorten – zwischen DDR- und Dissidentenliteratur der Emigrierten, der Ostmoderne des wiedervereinigten Deutschlands, den letzten Ausläufern des Expressionismus oder dem Modernismus des 20. Jahrhunderts, der Sozialpoesie in der Tradition eines Rimbauds usw. – und damit ihm einen genauen Platz in dem literarischen Kanon des 20. Jahrhunderts zuzuweisen. Diese Wolfgang Hilbig gewidmete monographische CoSMo-Ausgabe will ein Beitrag in dieser Richtung sein und – am Beispiel der zwei Bänden *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne* (Pabst et. al., 2021) und *Wolfgang Hilbigs Lyrik* (Banoun et al., 2021) – die “Werkexpedition” weiterführen, um bislang unerforschte Zonen des Hilbigs Werks zu untersuchen. Sie enthält einige Beiträge der Tagung “Die Sprachen eines Feuerfressers”, die im November 2021 an der Universität Turin stattfand, samt neuen, durch einen Call for Papers gesammelten Artikel. In der ersten Sektion, *Aus der Werkstatt*, findet man drei Zeugnisse der direkten Arbeit mit Hilbig und seinem literarischen Werk: von seinem Lektor bei Fischer Verlag, Jürgen Hosemann, und von zwei ÜbersetzerInnen ins Italienische, Riccardo Cravero und Roberta Gado. Die Sektion *Themen* enthält Beiträge, die Hilbigs Verortung in der literarischen Tradition explorieren – in Bezug auf Eichendorff (Martin Ehrler), Dante (Michael Opitz) und die Tradition der europäischen Moderne (Norman Kasper) – und andere, die spezifische Aspekte seiner Werke im Fokus haben, wie die Rolle seiner konkreten und imaginierten Schreiborte (Johanna Käsmann) oder die Funktion des Mikro-Drastischen im Roman *Eine Übertragung* (Michael Penzold). In dem *Rezeption* betitelten Teil findet man Analysen der Aufnahme von Hilbigs Oeuvre in anderen kulturellen Kontexten, insbesondere im literarischen Feld Frankreichs (Bénédicte Terrisse) und Italiens (Michele Sisto, Marta Rosso). Eine Letzte Sektion ist dem poetischen Werk Hilbigs gewidmet, mit der Interpretation von dem Gedicht *Ophelia* (Anna Chiarloni) und eine kleine Anthologie von Hilbigs Gedichten, im Original und in den französischen und italienischen Versionen von Bernard Banoun und Massimo Bonifazio.

Wir sind froh, mit diesem Heft einen Blick in die Welt dieses für die deutschsprachigen Literatur so wichtigen “Feuerfressers” und seiner “Sprachen” (vgl. Hilbig 2008, 297) bieten zu können.

Wolfgang Hilbig non è mai dove dovrebbe essere. Guardare criticamente alla sua opera e alla sua biografia significa collocarsi dentro a una costante situazione di spaesamento: con la sconcertante imprecisione di una metafora assoluta, vita e

letteratura dello scrittore sassone rimandano a un misterioso altrove. La violenza della storia – nella duplice forma del “passato tedesco” e della soffocante quotidianità DDR– si intreccia nei suoi testi a spettri esistenziali come la devastante sensazione di non esistere, di non avere luogo, legata a traumi familiari e al mancato riconoscimento delle sue aspirazioni in campo letterario. Il masochismo dei suoi personaggi, la loro tendenza all’autodenigrazione e all’identificazione con ciò che è sporco e rivoltante (dall’immondizia ai paesaggi devastati, dall’inquinamento alla Stasi) parlano *ex negativo* del bruciante desiderio di una bellezza impossibile da reperire nel cosiddetto mondo reale. Anche i testi poetici guardano a una impraticabile conciliazione estetica fra lingua e violenza della storia, raccontata per esempio attraverso folgoranti epifanie, come il fagiolo della famosa *Episode* (Hilbig 2008, 79) – che si può trovare anche nella piccola antologia trilingue di questo numero – o il fiume contaminato in cui non cessa di affogare Ophelia (ivi, 74), di cui parla Anna Chiarloni nel suo intervento.

Per Hilbig e per i suoi protagonisti la letteratura appare in questo senso una via di fuga dalla lampante mancanza di senso che li circonda; solo attraverso lo splendore di un linguaggio al contempo sordido e raffinatissimo appare possibile la costruzione di una realtà finalmente abitabile.

La caratura di questo linguaggio deriva dall’intensità con la quale Hilbig si è appropriato della tradizione letteraria europea moderna, da Rimbaud a Kafka, da Pound a Chlebnikov, da Joyce agli espressionisti tedeschi. Ma anche qui lo scrittore si rivela spaesante: è difficile assegnargli un posto preciso e decidere se la sua appropriazione della modernità letteraria è una conquista, in uno spazio tendenzialmente asfittico come l’apparato culturale DDR, o un *habitus* letterario in fondo regressivo e anacronistico.

Resta la meraviglia di una lingua lacerata e dolente, che evoca e sostanzia la crisi dell’io nel crocevia delle epoche e degli stati mentali. Da sempre la critica ha difficoltà collocare Hilbig sulle mappe letterarie del suo tempo – tra *DDR-Literatur*, la *Dissidentenliteratur* degli espatriati nella BRD, la *Ostmoderne* della Germania riunificata, le propaggini estreme dell’espressionismo o del modernismo novecentesco, la poesia sociale, per quanto raffinatissima, di ascendenza rimbaldiana, ecc. – e di conseguenza ad assegnargli un posto nel canone del secondo Novecento. Questo numero della rivista “CoSMo” vuole essere un contributo in questa direzione e – sull’esempio dei due volumi *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne* (Pabst et. al., 2021) e *Wolfgang Hilbig’s Lyrik* (Banoun et al., 2021) – proseguire la “Werkexpedition”, la “spedizione dentro l’opera”, per studiare zone ancora inesplorate della produzione di Wolfgang Hilbig. Il numero contiene alcuni interventi del convegno *Die Sprachen eines Feuerfressers / Le lingue di un mangiatore di fuoco*, tenutosi presso l’Università di Torino nel novembre 2021, insieme ad altri articoli raccolti tramite un Call for Papers. Nella prima sezione, *Dall’officina*, si trovano tre testimonianze di lavoro a stretto contatto con lo scrittore e la sua opera, da parte del suo

lettore presso il Fischer Verlag, Jürgen Hosemann, e di Roberta Gado e Riccardo Cravero, che hanno tradotto alcune opere di Hilbig in italiano. La sezione *Tem*i contiene interventi che esplorano la posizione dello scrittore all'interno della tradizione letteraria – in rapporto ad Eichendorff (Martin Ehrler), Dante (Michael Opitz) e al modernismo europeo (Norman Kasper) – e altri focalizzati su specifici aspetti delle opere di Hilbig, come il ruolo dei luoghi (concreti e immaginari) in cui ha scritto (Johanna Käsmann) e la funzione della rozzezza nel romanzo *Eine Übertragung* (Michael Penzold). Nella parte che ha per titolo *Ricezione* si trovano analisi del transfer dell'opera di Hilbig in altri contesti culturali, in particolare nel campo letterario francese (Bénédicte Terrisse) e italiano (Michele Sisto, Marta Rosso). Un'ultima sezione è dedicata all'opera poetica di Hilbig, con l'interpretazione della poesia *Ophelia* (Anna Chiarloni) e una piccola antologia di poesie di Wolfgang Hilbig, in originale e nelle versioni francesi e italiane di Bernard Banoun e Massimo Bonifazio.

Siamo lieti dunque di poter offrire con questo numero della rivista uno sguardo nel mondo e nelle “lingue” di un “mangiatore di fuoco” (cfr. Hilbig 2008, 297) così importante per la letteratura di lingua tedesca.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAFIA

BANOUN, B., TERRISSE, B., ARLAUD, S., PABST, S. 2021. *Wolfgang Hilbig's Lyrik. Eine Werkexpedition*. Berlin: Verbrecher Verlag.

HILBIG, W. 2008. *Werke. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Fischer.

PABST, S., ARLAUD, S., BANOUN, B., TERRISSE, B. 2021. *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Berlin: Verbrecher Verlag.

POIESIS

Aus der Werkstatt | Dall'officina





JÜRGEN HOSEMANN

DIE ENTSTEHUNG DER WOLFGANG- HILBIG-WERKAUSGABE (2008-2021)

als Beitrag zu einer Kanonisierung des Autors

ABSTRACT: This is a report from the inside of a publishing house. It describes the development of the seven-volume Wolfgang Hilbig edition of works at S. Fischer Verlag between 2007 and 2021 based on the author's own memories as an editor with S. Fischer. The study recalls the decision-making process, people involved and similar publishing projects. In detail, it discloses the conception of the edition (structure, editorial principles, publication dates, afterwords by authors, book design, finance). In addition, the work brings together thoughts on canonization in the field of literary history and on editions of works as an instrument for such canonization, developed by S. Fischer founder Samuel Fischer at the beginning of the 20th century. Against the background of a changing and shrinking book market nowadays, the publication of the Wolfgang Hilbig edition of works is seen between cultural achievement and economic risk.

KEYWORDS: Wolfgang Hilbig, Werkausgabe, Fischer Verlag.

Dies ist ein Bericht aus der Praxis, nicht aus der akademischen Forschung. Er referiert die Entstehungsgeschichte der Wolfgang-Hilbig-Werkausgabe im S. Fischer Verlag anhand eigener Erinnerungen und versammelt zugleich Gedanken über Kanonisierungsversuche auf dem Feld der Literaturgeschichte und des Buchmarkts.

Als Wolfgang Hilbig am 2. Juni 2007 an den Folgen einer Krebserkrankung starb, stand bereits fest, dass der Verlag seinen langjährigen Autor mit einer Werkausgabe ehren würde. Diese Entscheidung hatte im Frühjahr 2007 der damalige Programmgeschäftsführer des Verlags, Jörg Bong, getroffen, als sich Hilbigs Erkrankung als lebensbedrohlich herausstellte. Jörg Bong war davor innerhalb des Verlags für dessen deutschsprachiges Programm verantwortlich gewesen, kannte Hilbig aus dieser Zeit gut und fühlte sich ihm freundschaftlich verbunden. Die Entscheidung war also zunächst die eines einzelnen Angehörigen der Verlagsspitze, der dann die weiteren Angehörigen der Geschäftsführung sowie die Verlegerin Monika Schoeller zustimmten. Herausgeber der Werkausgabe wurden – neben Jörg Bong – der damalige Programmleiter für deutschsprachige Literatur, Oliver Vogel, sowie ich selbst als Projektverantwortlicher; ich hatte ab dem Jahr 2000 mit Hilbig als Lektor zusammengearbeitet.

Die Entscheidung für die Werkausgabe war eingebettet in weitere Überlegungen: Wie würde die rechtliche Situation nach Hilbigs Tod aussehen, und was sollte mit dem Nachlass geschehen, über dessen Umfang niemand einen Überblick hatte – vermutlich auch Hilbig selbst nicht. Rechtsnachfolgerin Wolfgang Hilbigs wird schließlich die S. Fischer Stiftung, der Nachlass wird in die Obhut des Literaturarchivs der Berliner Akademie der Künste gegeben.

All dem hat Wolfgang Hilbig noch zustimmen können, auch der Werkausgabe und ihrer Konzeption. Seine Krankheit war bereits fortgeschritten, er war körperlich schwach, und er wusste, wie es um ihn stand. Aber ich sehe ihn noch heute nicken, seine stille, tiefe Freude und Zufriedenheit. Denn die Werkausgabe war auch eine Antwort auf eine Frage, die ihn immer wieder gequält hatte: Die Frage nämlich, ob er überhaupt mit Recht ein Schriftsteller gewesen war oder nicht das ganze Leben in einer Anmaßung verbracht hatte, die durch kein echtes literarisches Werk gedeckt war; die Werkausgabe gab darauf eine Antwort von außen, sie dämpfte seine existenziellen Zweifel und beruhigte ihn.

Mit der Ehrung durch eine Werkausgabe im S. Fischer Verlag steht Wolfgang Hilbig in einer Reihe mit Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Heinrich und Thomas Mann, Sigmund Freud, Stefan Zweig, Franz Werfel, Carl Zuckmayer – Ausgaben, die sehr unterschiedlich im Anspruch und im Umfang sind. Die jüngsten Werkausgaben im S. Fischer Verlag sind die achtbändige Taschenbuchausgabe der Werke Ilse Aichingers aus dem Jahr 1991, die von ihr selbst zusammengestellt worden war, sowie die Gesammelten Werke von Virginia Woolf, deren letzter Band 2014 erschien, die aber bereits 25 Jahre zuvor begonnen worden war. Auch die 24-bändige Taschenbuchausgabe der Gesammelten Werke Alfred Döblins, die ab 2014 realisiert wurde, ist in diesem Zusammenhang zu nennen.

Die Gliederung unserer Ausgabe in sieben Bände – die magische und mythologische Zahl sieben hat Wolfgang Hilbig gefallen – lag angesichts des Werkes auf der Hand: Der erste Band sollte die Lyrik sammeln, der zweite die Erzählungen und Kurzprosa, der dritte die drei längeren und formal, motivisch sowie entstehungsgeschichtlich verwandten Erzählungen *Die Weiber*, *Alte Abdeckerei* und *Die Kunde von den Bäumen*. Die Bände vier, fünf und sechs der Werkausgabe waren für die drei Romane Hilbigs vorgesehen, abgeschlossen werden sollte die Ausgabe mit einem Band, der Essays, Reden und Interviews versammelt. Eine solche Abfolge vollzieht im Groben auch Hilbigs Entwicklung nach: Er beginnt mit Lyrik und Kurzprosa, es folgen längere Erzählungen und schließlich Romane.

Neben der Gliederung der Ausgabe wurden bei ihrer Konzeption folgende miteinander in Verbindung stehende Grundsatzentscheidungen getroffen: baldiges Erscheinen, Verzicht auf Kooperation mit Institutionen außerhalb des Verlags,

Konzeption als Leseausgabe ohne textkritischen Apparat, Abschluss jedes Bandes durch Nachworte von Autorinnen und Autoren, hochwertige Ausstattung und Gestaltung.

Die erste Grundsatzentscheidung: Die Ausgabe sollte schnell erscheinen. Ein baldiges Erscheinen würde wirkungsvoller sein als ein Neuansetzen zu einem späteren Zeitpunkt. Das Nachbild des Autors als Person sollte noch nicht verblasst, die Erinnerungen noch wach sein. Zudem musste es als fraglich erscheinen, ob zu einem späteren Zeitpunkt noch die personellen und finanziellen Kapazitäten bereitstünden oder ein verlegerischer Wille noch vorhanden wäre. So erschien Band eins bereits zum ersten Todestag Hilbigs im Jahr 2008, die folgenden Bände dann jeweils im Jahresrhythmus, so dass bereits 2013 die ersten sechs Bände vorlagen. Lediglich Band 7 folgte erst zum 80. Geburtstags Hilbigs im Jahr 2021 – der Faktor Zeit, das Moment der Verzögerung, des Stockens scheint zu jeder guten Werkausgabe dazuzugehören.

Die zweite Grundsatzentscheidung, aus der ersten abgeleitet: Die Ausgabe sollte im Sinne einer schnellen Realisierung und überschaubaren Finanzierung allein im Verlag entwickelt werden, ohne Hinzuziehung externer Partner wie Universitäten oder Akademien.

Dritte Grundsatzentscheidung, wiederum damit in Verbindung stehend: Die Werkausgabe sollte sich als pragmatische Leseausgabe ohne editionswissenschaftlichen Anspruch verstehen. Eine Ausgabe mit textkritischem Apparat wäre weder schnell umsetzbar noch zu finanzieren gewesen, noch hätte es dafür ein Publikum gegeben. Bei einer philologisch anspruchsvollen Werkausgabe schließen sich nicht selten die Buchdeckel wie Sargdeckel über dem Autor, was es im Falle Wolfgang Hilbigs unbedingt zu verhindern galt. Allerdings ist die Leseausgabe des S. Fischer Verlags mit Materialien angereichert, wo es machbar und sinnvoll erschien, denn sie bringt – in begrenztem Umfang – Texte aus dem Nachlass, Anmerkungen und editorische Begleittexte, auch wurden fragliche Textstellen überprüft und offenkundige Fehler früherer Druckfassungen beseitigt.

Vierte Grundsatzentscheidung: Allen Bänden sind umfangreiche Nachworte beigegeben. Wichtigstes Kriterium bei der Auswahl der Nachwortschreiberinnen und –schreiber: Es sollten Autorinnen und Autoren sein, keine Literaturwissenschaftler, Literaturkritiker oder gar Prominente anderer Professionen. Damit sollte zum einen Hilbigs zumindest gespaltenes Verhältnis zur Literaturkritik und -wissenschaft Berücksichtigung finden. Zum anderen fühlte sich dieser Autor vor allem seinen Kolleginnen und Kollegen verbunden – und diese sich ihm. Gesucht und gefunden wurden für die Nachworte Autorinnen und Autoren von Rang. Sie teilen in unterschiedlichem Maß die Erfahrung der DDR und gehören zugleich jüngeren Generationen an, um den Bogen zu nachkommenden Leserinnen und Lesern zu schlagen. Es sind dies Uwe Kolbe für Hilbigs Lyrik, Katja Lange-Müller für die

Erzählungen, Ingo Schulze für *Die Weiber*, *Alte Abdeckerei* und *Die Kunde von den Bäumen*, Jan Faktor für *Eine Übertragung*, Clemens Meyer für „*Ich*“, Julia Franck für *Das Provisorium* und Wilhelm Bartsch für *Essays – Reden – Interviews*.

Die fünfte Grundsatzentscheidung schließlich betraf die Form, in der die Ausgabe realisiert werden sollte, die (technische) Ausstattung der Bände. Alle Bände sind Hardcover, Leinenbände mit Fadenheftung, Lesebändchen und alterungsbeständigem Werkdruckpapier. Die Bände sollten von ihrer Ausstattung her hochwertig sein, aber keine Sammlerstücke, sondern bezahlbar. Die Innengestaltung sollte klar und schlicht sein, wie es sich immer dann empfiehlt, wenn der Text selbst dicht und komplex ist. Die Gestaltung der Schutzumschläge erfolgte mit Motiven aus Radierungen des Berliner Graphikers, Buchgestalters und Autors Horst Hessel, der mit Hilbig persönlich bekannt gewesen war und bereits dessen Lyrikband *Bilder vom Erzählen* illustriert hatte. Die Umschlaggestaltung sollte als hell, einladend und literarisch empfunden werden, keinesfalls sollten Assoziationen wie „düster“, „schwierig“ oder „DDR“ aufkommen.

Eine derartige Werkausgabe ist in Entwicklung und Herstellung teuer und angesichts erwartbar niedriger Verkäufe nicht kostendeckend. Die Auflagen der Wolfgang-Hilbig-Werkausgabe liegen zwischen 4000 Exemplaren (für Bd. 1) und 1500 Exemplaren (für Bd. 7), die Verkäufe bei einigen Bänden nur im dreistelligen Bereich. Die Entscheidung für die Werkausgabe konnte also nicht ökonomisch begründet werden. Auch die vage Spekulation auf immaterielle Einkünfte, auf die Schaffung eines symbolischen oder kulturellen Kapitals in Form von künstlerischer Bedeutung, Renommee oder produktiven Folgekontakten ist eine nicht quantifizierbare Hoffnung. Ein Verlag weiß im Regelfall, was eine Werkausgabe kostet, aber nicht, was sie einbringt.

Und doch haben Verleger immer wieder Werkausgaben ins Leben gerufen – in einer Mischung aus ästhetischer Überzeugung, Sendungsbewusstsein, mäzenatischer oder philanthropischer Gesinnung, narzisstischer Selbstfeier als Kulturträger und ökonomischer Resthoffnung, ein solches Engagement möge sich als Investment in die Zukunft doch irgendwann auszahlen.

Schon Samuel Fischer hatte – wie hundert Jahre vor ihm Johann Friedrich Cotta und nach ihm etwa Siegfried Unseld bei Suhrkamp – Wert darauf gelegt, von bestimmten, als für ihre Zeit zentral definierten Autoren das Gesamtwerk zu verlegen, sowohl sukzessive als auch in posthumen Neueditionen. Im Nachruf auf Samuel Fischer schrieb sein Autor Thomas Mann 1934: „Er war der Mann des Wachstums, der reifenden Lebenswerke, der schönen Gesamtausgaben.“ Samuel Fischer und seinem Verlag gelang es auf diese Weise, aus neuen, unbekanntem oder abgelehnten und sogar bekämpften Autoren – Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann – mit ihren zum Teil als revolutionär und skandalös empfundenen Werken moderne Klassiker werden zu lassen.

Werkausgaben sind also zunächst kulturelle Setzungen, selbstbewusste Behauptungsgesten Einzelner oder sehr kleiner Entscheidungsgremien. Sie behaupten die Bedeutung eines Autors und stützen sich dabei auf einen klassischen genieästhetischen Begriff von Autorschaft. Sie behaupten oder suggerieren die Existenz eines Gesamtwerks, das in allen seinen Teilen als zusammengehörig, lesenswert und überdauernd präsentiert wird, und sie behaupten die Bedeutung des Verlags, der diese Behauptungen aufstellt. Und der damit die Grundlage schafft für darauf aufbauende Kultur- und Vermittlungsleistungen, die die Sphäre der Behauptung verlassen und Realität schaffen: Übersetzungen, Veranstaltungen, mediale Begleitung, Sekundärliteratur, wissenschaftliche Bearbeitung. Im Falle Wolfgang Hilbigs: Übersetzungen in mehr als zwanzig Sprachen, 51 Veranstaltungen im Jahr seines 80. Geburtstags, akademische Tagungen in Berlin, Paris, Turin und, nicht zu vergessen, die Gründung der Wolfgang-Hilbig-Gesellschaft im Jahr 2011.

Die posthum realisierte Wolfgang-Hilbig-Werkausgabe wollte das Rückgrat für solche Kanonisierung sein. Sie lässt sich verstehen als eine Verlängerung des Hilbig'schen Schreibens in die Zukunft, als Brücke über jene schwierige Phase unmittelbar nach dem Tod des Autors, in der sich zu entscheiden scheint, ob das Werk schnell dem Vergessen anheimfällt oder wenigstens begrenzte Zeit überdauert. Hilbigs Mentor Franz Fühmann etwa war aufgrund schwieriger Verlagsverhältnisse ein solches Glück nicht vergönnt.

Heutige Werkausgaben und parallele Kanonisierungsbemühungen gehen in eine Zeit abnehmender Lesebereitschaft und Lesekompetenz, sinkender Buchverkäufe. Werkausgaben werden immer mehr zu dinosaurierhaften Unternehmungen und scheinen für Publikumsverlage nur noch fremdfinanziert möglich, sofern sie sich nicht ohnehin im geschlossenen Raum akademischer Forschung bewegen. Alle Kanonisierungsversuche gehen auch in eine Zeit hinein, die Kanonisierungen grundsätzlich skeptisch gegenübersteht oder sogar ganz die alte Autor-Autorität in Frage stellt. Und die gleichzeitig nach Leitlinien und dem festen Boden der Kulturwelt sucht.

Am 31. August 2021 schrieb der Literaturkritiker Eberhard Geißler in der Frankfurter Rundschau: „An diesem 31. August ist es Zeit, dass wir Leser erkennen, gleichgültig, ob aus Ost oder aus West, dass Hilbig zu einem Dichter geworden ist, den es als kanonisch zu begreifen gilt.“ Reden wir nicht von Kanonisierung, reden wir treffender und bescheidener von Versuchen der Vergegenwärtigung, der Verlebendigung, der Erinnerung, der fortgesetzten Beschäftigung mit den Texten, den Versuchen – unseren Versuchen – andere für diese Texte zu gewinnen.

Wo und was Wolfgang Hilbig jetzt ist, vierzehn Jahre nach seinem Tod – ich weiß es nicht. Kennengelernt habe ich ihn als einen Gegenwartsautor, einen zeitgenössischen Schriftsteller. Ist er jetzt ein moderner Klassiker? Oder doch einfach nur ein toter Autor?

In welchem Zwischenreich bewegt er sich jetzt? Und nun, wo die Werkausgabe fertiggestellt ist: Stirbt er jetzt? Bleibt er vielleicht ein ewiger Geheimtipp und Spezialfall für Enthusiasten, die sich mit seiner Hilfe intellektuell selbstverwirklichen? Vermutlich ist alles zutreffend. Gleichzeitig tot und lebendig zu sein, ist ein allen Künstlern gemäßer Seinszustand. Gespürt habe ich: In Werkausgaben manifestiert sich die Zeit, vergangene Zeit, die sich nun ins Bücherregal stellen, aber auch betreten lässt. Zugleich durchbrechen Werkausgaben die Zeit, jedenfalls das Zeitempfinden. Immer wieder hatte ich während der Arbeit an dieser Ausgabe das Gefühl, Wolfgang Hilbig noch zu begleiten, ganz so, als schriebe er untergründig weiter, was für mich eine passende Vorstellung war.

„Wir werden uns bestimmt wiedersehen“, war der letzte Satz, den ich von ihm gehört habe, eine Woche vor seinem Tod. In der Welt habe ich ihn nicht wiedergesehen, aber in seinen Texten und bei meiner Arbeit bin ich ihm seither unzählige Male begegnet, viel öfter als zu seinen Lebzeiten. Und es war schön zu sehen, wie sich die Bände der Werkausgabe hineingemischt haben in die Bücher seiner lebenden Kolleginnen und Kollegen, wie zu den Neuheiten auf dem Buchmarkt die „neuen Altheiten“ traten, wie der Literaturwissenschaftler und Publizist Jürgen Kaube solche Werkausgabenbände einmal genannt hat: Bücher, die unsere gewohnten Unterscheidungen von „neu“ und „alt“, „Klassik“ und „Gegenwart“ aufbrechen und in Erinnerung rufen, dass die toten Autorinnen und Autoren mit den lebenden eine Gemeinschaft bilden, einen Verlag, eine Literatur.



RICCARDO CRAVERO

“DIE WEIBER” DI WOLFGANG HILBIG

Note di traduzione

ABSTRACT: This contribution examines two significant challenges faced in the Italian translation of Wolfgang Hilbig’s short story “Die Weiber”; The first challenge involves the ambiguous temporal structure of Hilbig’s narrative, highlighting the Italian imperfect tense as a critical resource for translators. The second challenge pertains to lexical considerations, illustrating through a specific example how the translation process may result in unavoidable losses.

KEYWORDS: W. Hilbig, traduzione, tempi narrativi, lessico.

Sui tempi narrativi in Hilbig

“Le femmine” racconta di un uomo, che a un certo punto con pseudonimo ricorrente nei romanzi di Hilbig verrà indicato come “Signor C.”, il quale in seguito all’insorgere di una misteriosa malattia vede scomparire dalla sua vita le donne, e cerca di capire in tutti i modi la ragione di questa scomparsa, ovvero di individuare le radici della propria malattia.

Il protagonista si rende conto dello strano fenomeno mentre si aggira di notte per la città, in preda alla disperazione e alla vergogna per essere stato licenziato dalla fabbrica in cui lavorava. La scomparsa delle donne gli fa tornare in mente un episodio accaduto l’inverno prima, a suo dire premonitore della malattia che avrebbe poi sviluppato:

Ich erinnerte mich eines nachhaltigen Erschreckens, das mir ein Begebnis aus dem vorigen Winter verursachte. Sehr früh eines Morgens saß ich in einem Bus von A. nach M., in einem der ersten, der so zeitig diese Strecke befuhr; er war vollbelegt mit Arbeitern, die zur Frühschicht wollten, nur der Platz auf der Sitzbank neben mir war noch frei. (Hilbig 2010, 22)

Ricordavo lo spavento durevole in conseguenza di un fatto accaduto l’inverno prima. Un mattino molto presto ero su un pullman tra A. e M., uno dei primi che percorrevano quella tratta così di buon’ora; era pieno zeppo di operai che andavano al primo turno, c’era rimasto libero solo il posto sul sedile accanto a me. (Hilbig 2019, 25 s.)

Il racconto prosegue riportando ciò che avviene su quel pullman diretto alla fabbrica: il protagonista osserva dal posto su cui è seduto una ragazza con un leggero difetto al viso

mentre cerca di attaccare bottone con un altro operaio che non la degna nemmeno di uno sguardo. In quel momento il pullman passa davanti a una discarica, il protagonista viene colto da una sorta di senso di distacco dalla realtà (i capelli della ragazza all'improvviso gli sembrano finti, non esistenti, e perfino il proprio nome è perduto e assegnato ad altri), così che decide di scendere colmo di orrore a una fermata intermedia. Subito dopo viene visitato da un ricordo.

Ich erinnerte mich: als ich einmal, vor ziemlich genau einem Jahr, ohne Anstellung in M. [...] wurde ich überraschend auf das Amt für Arbeitskräfteleitung in die Kreisstadt vorgeladen [...]. (Hilbig 2010, 27)

Ricordai: quasi esattamente un anno prima, mentre vivevo a M. per qualche mese, senza un impiego, [...] una volta fui invitato inaspettatamente a presentarmi all'Ufficio d'Indirizzamento al Lavoro [...]. (Hilbig 2019, 31)

Ricapitolando: nel corso della narrazione (che chiameremo Tempo 0) si apre come una parentesi, il ricordo di un fatto precedente ("l'inverno prima", che chiameremo Tempo -1), e in questo ricordo si apre il ricordo di un altro fatto ancora precedente ("un anno prima", Tempo -2), come una parentesi tonda dentro una parentesi quadra in un'equazione.

Terminato di riferire il colloquio avuto all'Ufficio del Lavoro, dove viene interrogato da una funzionaria corpulenta, la scena torna alla fermata del pullman:

Schneidend ließ ich mir ihre Rede durch den Kopf gehen – während meines panischen Auf- und Abschreitens vor der eisigen, regenüberwehten Müllhalde, und später während meines Fußmarsches in Richtung zur Stadt, dahin ein neuer Bus erst in etwa zwei Stunden fahren würde [...]. (Hilbig 2010, 28 s.)

Mi ripetevo le sue parole trancianti – mentre camminavo nel panico avanti e indietro davanti alla discarica di rifiuti investita da raffiche di pioggia, nel gelo, e più tardi mentre marciavo verso la città, poiché il pullman successivo sarebbe passato solo due ore dopo [...]. (Hilbig 2019, 33)

Siamo dunque tornati nel Tempo -1. A questo punto il racconto indugia su ulteriori elaborazioni mentali riguardo all'incontro con la funzionaria, finché a un tratto appare la frase:

Es war mir, als könne ich bei diesem Gedanken sogar ein wenig Wärme verspüren, ich beruhigte mich für Augenblicke, das gleichmäßige Dröhnen der Busmaschine ließ mich in leichten Schlummer versinken. (Hilbig 2010, 30)

A quel pensiero mi parve persino di sentire un po' di calore, per qualche istante mi calmai, il rombo monotono del motore del pullman mi fece sprofondare in un leggero sopore. (Hilbig 2019, 35)

È inevitabile essere confusi: eravamo già scesi da un pullman e stavamo camminando con il protagonista verso la città, e invece di colpo rieccoci di nuovo a bordo. Questo però non è il pullman del tragitto verso la fabbrica (Tempo -1), ma il pullman che lo riporta a casa dopo l'incontro con la funzionaria dell'Ufficio del Lavoro (Tempo -2).

Subito il testo prosegue:

Mein späteres zwanghaftes Aussteigen an dieser Haltestelle hatte noch einen Anlaß, der im Grunde ebensowenig Erklärung bot: ich hatte irgendwann, vor lange zurückliegenden Zeiten, vielleicht zu Beginn der sechziger Jahre, ein Manuskript verfaßt, das mir abhanden gekommen war. (Hilbig 2010, 30 s.)

Quando in seguito [in seguito rispetto al Tempo -2, cioè nel Tempo -1, R.C.] non potei fare a meno di scendere a quella fermata fu anche per un altro motivo, che in fondo costituiva una spiegazione altrettanto blanda: a un certo punto, molto tempo addietro, forse all'inizio degli anni Sessanta, avevo redatto un manoscritto che era poi andato smarrito. (Hilbig 2019, 35)

Ecco un'altra parentesi narrativa dentro la parentesi all'interno di una parentesi, dove l'autore ci racconta di un manoscritto infantile (anni Sessanta, Tempo -3). Parentesi tonda, quadra e graffa. Ma subito dopo Hilbig torna a fare un salto avanti nel tempo:

Als ich nun, in jenem ein Jahr zurückliegenden Winter, nach meiner Vorladung auf dem Amt für Arbeit, von A. heimwärts nach M. fuhr und dabei im Bus einnickte, träumte ich während des vielleicht nur minutenlangen Schlafs von diesem Manuskript [...]. (Hilbig 2010, 31)

Dunque quando l'inverno di un anno addietro [un anno indietro rispetto al Tempo -1, R.C.], dopo la convocazione all'Ufficio del Lavoro di A. stavo tornando a casa a M. e mi addormentai sul pullman, forse per qualche minuto, sognai di quel manoscritto [...]. (Hilbig 2019, 35)

Ed ecco che il racconto prosegue con un'allucinazione, la sensazione di vedere dal finestrino del pullman (un anno prima, Tempo -2), trasportata dal vento, una pagina di quaderno su cui era scritto il suo manoscritto infantile (anni Sessanta, -3), quello trattato nella digressione di pochi paragrafi precedenti.

A proposito di Hilbig, lo scrittore Ingo Schulze (2010) ha affermato:

Bei Hilbigs Büchern habe ich mehr das Gefühl, einen Raum zu betreten als einer Geschichte zu lauschen. Und oft dachte ich, dass es wohl eher eines Musikers als eines Literaten bedürfte, um diese Kompositionen wirklich zu beschreiben. (300)

Con i libri di Hilbig ho più l'impressione di entrare in uno spazio che di ascoltare una storia. E spesso ho pensato che servirebbe più un musicista che un letterato, per descrivere davvero queste composizioni. (Trad. mia)

E in effetti, esattamente come in una sinfonia, abbiamo un tema che viene esposto, sviluppato, poi accantonato, un altro che si insinua, si delinea, scompare soppiantato dal fraseggio di un terzo tema, poi anche questo dilegua con un ritorno al primo, mentre si prepara l'introduzione di un quarto ... Lo spazio narrativo di Hilbig è una superfetazione di queste bolle che si susseguono, si includono, si fagocitano, si scindono, proliferano quasi per generazione spontanea.

In tutto ciò, il tempo verbale di elezione di Hilbig è semplicemente il *Präteritum*. Una scrittura come questa pone un grande problema per una lingua come l'italiano che tende a essere più rigorosa riguardo alla *consecutio* rispetto al tedesco. In italiano un'azione anteriore a un dato momento nel passato di regola viene espressa con un passato anteriore. Qui però non è richiesto il rigore, ma la ricreazione di uno spazio temporale agglutinato, in un costante zoomare avanti e indietro nel tempo che alla fine crea un *continuum* senza una vera direzione lineare. Nel suo intervento in questo volume, la collega traduttrice Roberta Gado parla di “onde non concentriche”: ebbene, siamo nello stesso ambiente metafisico.

Per fortuna l'italiano possiede anche la preziosa risorsa dell'imperfetto. L'asso nella manica delle lingue romanze. Il tempo verbale dell'azione reiterata nel passato (“d'estate andavamo al mare”), ma anche della narrazione, per esempio dei sogni (“a un certo punto mi spuntavano le ali e volavo”), o del passato astratto nei giochi dei bambini (“facciamo che io ero la mamma e tu il papà”). Tutti casi che si attagliano perfettamente all'atmosfera allucinatoria/onirica di questo racconto.

Ecco dunque cosa vede dal finestrino il protagonista fermo alla fermata davanti alla disarica:

Meine Verluste nahmen zu: offenbar hatte ich sogar meinen Namen verloren, ja, ich wußte nicht mehr, wer ich war, mein Name war das Eigentum einer fremden Figur, nur dadurch war er bei den Weibern, und sie ahnten nichts davon. Mein Name war verloren, wie mir all dieses strömende, knisternde Haar verloren war ... es war verloren, da ich es nicht berühren durfte, ach, es war nicht mehr zu retten. – Als wir uns der Stadt M. näherten, fuhr der Bus an weiträumigen Müllablageplätzen vorüber, wahre Müllpyramiden gipfelten in der Landschaft alter, schon zugeschütteter Tagebaue, die schwer aufheulenden Transportfahrzeuge erklimmen die Berghänge des Abfalls, bis sie endlich eine Möglichkeit gefunden hatten, sich zu entleeren, noch einmal heulten sie scheußlich auf und kippten ihre Lasten aus den orangerot gefärbten Bäuchen. Kreiselder Wind schlug sich in die wüst aufliegenden Ladungen ... und ich hatte den Eindruck, es würde Haar in ungeheuren Mengen über die Halden gestürzt, ich bildete mir ein, kolossale Ballen verfilzten Haars aller Farbschattierungen würden hier dem Wetter preisgegeben, oh, ich sah, wie das Haar in der Ebene rauchte, wie Wolkensträhnen davon in Richtung der letzten kahlen Bäume abgetrieben wurden, wie sie sich im krüppeligen Wintergeäst verfangen, um dort zu wehen, schwarze Fahnenfetzen, Fahnen der Klage über die mörderischen Traditionen meiner Heimat. (Hilbig 2010, 26)

La quantità di cose che *andavo* perdendo *cresceva*: era evidente che *avevo* perso anche il mio nome,

sì, non *sapevo* più chi *ero*, il mio nome *era* posseduto da un personaggio che mi *era* estraneo, solo per quello lui *era* con le femmine, e loro non *sospettavano* niente. Il mio nome *era* perduto, proprio come lo *erano* tutti quei capelli fluenti, fruscianti... perduti perché mi *era* proibito toccarli, ah, non *c'era* speranza. – Quando arrivammo più vicini alla città di M. il pullman passò davanti a vaste discariche di immondizia, sul paesaggio di vecchie miniere a cielo aperto già rinterrate *svettavano* vere e proprie piramidi di rifiuti, i camion *arrancavano* su per i versanti delle montagne di pattume rombando con fatica finché *trovavano* un posto dove rovesciare, poi con un altro rombo orrendo *svuotavano* le loro pance pitturate di arancione. Un vento turbinoso *si abbatteva* sui carichi che volavano da tutte le parti... e io *avevo* l'impressione che stessero riversando sui cumuli quantità mostruose di peli, mi *immaginavo* che gettassero lì, agli elementi, colossali balle di capelli infeltriti, di ogni tinta, *vedevo* i capelli fumare sulla distesa, li *vedevo* sospinti via come ciocche di nuvole verso gli ultimi alberi spogli, impigliarsi negli storpi rami invernali e da lì sventolare, brandelli neri di bandiere, bandiere di lamento per le tradizioni assassine della mia terra. (Hilbig 2019, 29 s., corsivi miei)

Una questione di lessico

“Le femmine” si apre in uno scantinato torrido, descritto come “un inferno umido e bollente” che sta sotto una fabbrica in cui si stampano componenti di plastica. Si tratta di un *Frauenbetrieb*, uno stabilimento femminile, o che comunque impiega per maggioranza donne, situato dentro un complesso industriale che durante la Seconda guerra mondiale era stata una fabbrica di munizioni dove lavoravano le detenute di un campo di concentramento.

L'io narrante osserva da un'apertura nel soffitto le operaie di sopra, nel reparto presse, sbirciando attraverso una grata. Hilbig descrive con dovizia di particolari l'aspetto fisico delle operaie:

Von meinem Standpunkt aus sah ich zwei oder drei Frauen, sie waren die ältesten und kräftigsten, diejenigen, die für die Arbeit an den Handpressen eingeteilt waren. Sie wandten mir ihre Rückseiten zu, saßen auf hohen dreibeinigen Schemeln, die federten und dabei zu quietschen schienen; sie hatten, wegen der Temperaturen, auf Sitzkissen verzichtet, die Masse ihrer riesigen Hinterteile verschlang dabei vollkommen die runden hölzernen Sitzflächen der Schemel, wie alle Frauen in der Presserei waren sie lediglich mit dünnen bunten Kittelschürzen bekleidet [...]. (Hilbig 2010, 12)

Dal mio osservatorio vedevo due o tre donne fra le *più vecchie e robuste*, quelle assegnate alle presse manuali. Mi davano la schiena, sedute su alti sgabelli a tre gambe che vacillavano e sembravano squittire; a causa della temperatura rinunciavano al cuscino, inghiottendo per intero con la *massa dei loro giganteschi posteriori* il tondo sedile di legno, e come tutte le altre del reparto presse erano vestite soltanto di camici sbracciati, leggeri e colorati [...]. (Hilbig 2019, 14, corsivi miei)

Poco più avanti ce le descrive durante un'altra fase di lavorazione alle presse:

Dabei umkrampften Teile ihrer Schenkel die harte Schemelfläche, ich wußte, daß die Oberarme der Frauen zu Eisen erstarrt waren, daß sich ihre Schultermuskeln, Schulterblätter und Schlüsselbeine zu einer hartgepanzerten Form vereint hatten, ehe die schon blutleeren Fäuste den Hebel zurückschnellen ließen [...]. (Hilbig 2010, 13)

Parte delle *cosce* premeva sulla superficie dura dello sgabello, ed ero certo che gli *avambracci* delle donne erano diventati *di ferro*, che i *muscoli* delle spalle, le scapole e le clavicole si erano uniti a formare *una corazza dura* prima che i *pugni già esanguini* lasciassero scattare indietro la leva [...]. (Hilbig 2009, 15 s.)

Verso la fine della scena Hilbig torna a parlare così delle operaie:

Die Frauen arbeiteten im Leistungslohn, und die Besatzung der Handpressen wechselte ständig, so daß ich im Verlauf einer Woche beinahe alle älteren Frauen bei der Arbeit an diesen Maschinen beobachten konnte – stets aber waren es Frauen von ähnlicher Statur, von ähnlicher Schwere und Kraft, und alle waren ähnlich gekleidet, der nasse Stoff ihrer Kittel spannte sich zum Zerreißen über die Wellen und Ringe ihrer ungeheuren Leiber, und oft sah ich sie im Rauch ihrer Ausdünstungen verschwimmen, die blumenbunten Rückenflächen hingeflossen in die flimmernde Luft [...]. (Hilbig 2010, 13)

Le donne lavoravano a cottimo e la squadra alle presse manuali cambiava di continuo, tanto che nel giro di una settimana riuscii a osservare al lavoro a quelle macchine quasi tutte le più anziane – però erano sempre donne di corporatura simile, *simili per stazza e forza* e vestite in modo simile, con la stoffa madida dei camici tesa fin quasi a strapparsi sulle *curve e sui rotoli di quei corpi enormi*, e spesso le vedevo velate dai vapori delle loro traspirazioni, con le distese delle schiene a fiori sgargianti che si riversavano nell’aria tremula [...]. (Hilbig 2019, 16)

Nella fabbrica lavorano all’utensileria anche alcuni uomini. Ma proprio per un alterco con uno di questi uomini, il protagonista verrà ben presto licenziato dall’inferno-paradiso del *Frauenbetrieb*. Anche se le reali cause del licenziamento sono più misteriose e profonde, e ce le spiega lui stesso: “Avevo iniziato a trasformarmi lentamente in una malattia” (ivi, 20).

In conseguenza della malattia, il protagonista si ritira in casa, da dove trova il coraggio di uscire solo la notte. È durante queste allucinate camminate notturne che si rende conto che dal giorno del suo licenziamento “dalla città erano scomparse tutte le femmine” (ivi, 21). C. quasi non riesce più a respirare, perché con le femmine viene a mancare nell’aria un “aroma speciale” che per lui è di “importanza vitale” (*ibidem*). “Di più,” prosegue, “mi sembrava che perfino le parole femminili non fossero più in uso” (ivi, 22) e per dimostrarlo fa un esempio, e qui in tedesco dice: “Ich glaubte plötzlich zu bemerken, daß man in dieser Stadt eine *Tonne* als einen *Kübel* zu bezeichnen begonnen hatte” (Hilbig 2010, 19). Cioè: “Di colpo mi parve di notare che in città la gente si era messa a chiamare le *Tonnen* (sostantivo femminile) *Kübel* (sostantivo maschile): i cassonetti bidoni”.

A me traduttore servirebbe dunque una parola femminile da contrapporre a una parola maschile. Cerco sul dizionario bilingue un sinonimo di *Tonne* che sia di genere femminile ma in alternativa a cassetto trovo solo: bidone, fusto, barile. Tutte parole maschili. Controllo su un dizionario dei sinonimi e non trovo molto di più. In cerca di ispirazione vado a controllare sul dizionario monolingue, e il Duden alla voce “Tonne” mi dà come sesto significato “großer, dicker Mensch” (persona grande e grossa). “Er ist eine richtige Tonne”, è l’esempio d’uso riportato: “È proprio un armadio”, diremmo noi.

Al più tardi ora, risulta evidente che le *Tonnen* sono proprio le donne scomparse dalla città. Sono le femmine per come Hilbig ce le descrive solo poche pagine prima nel reparto presse: donne “vecchie e robuste”, con “giganteschi posteriori”, con cosce e avambracci “di ferro” e muscoli come “una corazza dura” e “pugni esangui”, tutte “simili per stazza e forza”, con la stoffa dei camici “tesa quasi fino a strapparsi sulle curve e sui rotoli di quei corpi enormi” e le “distese delle schiene” riverse nell’aria.

La mia versione finale sarà necessariamente un compromesso, che mi costringerà a rinunciare all’erotica fisicità delle *Tonnen*.

Noch nicht genug, es kam mir vor, als seien selbst die weiblichen Wörter nicht mehr in Gebrauch, ich glaubte plötzlich zu bemerken, daß man in dieser Stadt eine *Tonne* als einen *Kübel* zu bezeichnen begonnen hatte. Wenn ich sie von weitem erblickte, die Mülltonnen, die in diesem Sommer in langen Reihen an den Rändern der Trottoire aufgestellt waren – und ohne daß Aussicht auf Änderung bestand, da die Müllabfuhr noch funktionsuntüchtiger als im Winter war –, glaubte ich stets zuerst, es handele sich um eine Serie von unförmigen Weibern, die sich dort aufhielten, matt irisierend in der bläulichen Straßenbeleuchtung, und ich näherte mich schnell. (Hilbig 2010, 19)

Di più, mi sembrava che perfino le parole femminili non fossero più in uso, di colpo mi parve di notare che in città la gente si era messa a chiamare le pattumiere *bidoni*. Quando le vedevo da lontano, le pattumiere che quell’estate se ne stavano sistemate in lunghe file sul bordo dei marciapiedi [...], in un primo istante credevo sempre che si trattasse di una serie di femmine informi che si trattenevano là, fiocamente iridate sotto l’azzurrina illuminazione stradale, e mi avvicinavo svelto. (Hilbig 2019, 22)

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAFIA

- HILBIG, W. 2019. *Le femmine. Vecchio scorticatoio*. Trad. it. R. Cravero, R. Gado. Roma: Keller.
 —. 2010. *Werke. (Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen)*. Frankfurt am Main: Fischer.
 SCHULZE, I. *Nachbemerkung*. In W. Hilbig. 2010. *Werke. (Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen)*, 263-346. Frankfurt am Main: Fischer.



ROBERTA GADO

ONDE NON CONCENTRICHE

Tradurre "Alte Abdeckerei" di Wolfgang Hilbig

ABSTRACT: In this short essay, the translator of "Alte Abdeckerei" focuses her analysis on the rendering of rhythm, in the belief that it is the most fruitful interpretive key to the Hilbig's short story masterpiece. Both in the original version and in translation rhythm is indeed the common thread that binds both the lexical choices within the periods, as well as the text's periods to each other, and also the narrative construction, which unravels in a recursive pattern. It is as if the whole narrative were composed of waves of varying lengths (short, medium, long and very long) that interfere at various levels. The closer one gets to the conclusion, which coincides with a kind of dissolution of syntax and terminology, the more Hilbig himself loosens the reins of his poetic prose until the grand finale. The essay focuses precisely on analyzing the rendering of the short, dense waves at the beginning of the finale itself, hoping to offer a concentrate of the less rational side of translation work.

KEYWORDS: Hilbig; Translation; Aesthetics; Rhythm.

"Alte Abdeckerei" è il racconto con cui mi sono avvicinata a Wolfgang Hilbig, consigliata da Clemens Meyer che me ne aveva parlato spesso.

Ricordo di avere letto le tre pagine iniziali del libro in giardino, poi l'ho chiuso in preda a una specie di capogiro. Sono una lettrice lentissima perché assorbo il testo su tanti piani allo stesso tempo, e più è ricco, più devo centellinarlo, altrimenti non riesco a gestirlo – soprattutto sapendo che dovrò tradurlo.

Quelle tre pagine mi hanno accompagnata a lungo con le loro immagini e soprattutto con il loro ritmo straordinario. È come se nei mesi che hanno separato la lettura dal lavoro di traduzione avessi assimilato la voce dell'autore al punto da poterla riprodurre interiormente nella mia lingua senza sforzo. Sono, anche in generale, una traduttrice appassionata di incipit: mi pare che contengano *in nuce* tutte le istruzioni necessarie a rendere al meglio la voce di uno scrittore in un'altra lingua; posso passare giorni a confrontarmi con l'incipit, e nel caso di "Alte Abdeckerei" ne è valsa sicuramente la pena.

Ciò non toglie che la traduzione sia poi stata comunque una specie di atto titanico, perché oltre al ritmo la prosa di Wolfgang Hilbig presenta altre innumerevoli difficoltà di resa, soprattutto lessicali e sintattiche, che non si possono affrontare tutte contemporaneamente: la traduzione ha richiesto quindi molte stesure dilazionate nel

tempo, in ciascuna delle quali mi sono concentrata su problemi specifici: la trasposizione dei tempi verbali, che è centrale per la comprensione del testo e del suo funzionamento, la resa terminologica, la scorrevolezza sintattica eccetera. La velocità di elaborazione delle pagine – ma che dico pagine, delle *righe* del testo – non è migliorata rispetto alla lettura iniziale nemmeno traduzione facendo...

A distanza di molti mesi resto convinta che il ritmo sia la migliore chiave interpretativa del racconto-capolavoro di Hilbig. Non è lo stesso per tutti i suoi libri: per esempio nel caso di *Ich* il mio approccio traduttivo è stato diverso, perché alla lettura le priorità dell'autore mi sembravano essere altre, foss'anche solo per la misura del testo, che è molto più lungo.

In “Alte Abdeckerei” il ritmo è il filo conduttore che lega sia le scelte lessicali all'interno dei periodi, sia i periodi del testo fra loro, sia la costruzione narrativa, che si dipana con un andamento ricorsivo. È come se tutto il racconto fosse composto da onde di varia lunghezza (brevi, medie, lunghe e lunghissime) che interferiscono a vari livelli, e lavorare questo materiale fluido richiede la capacità di lasciar scorrere senza lasciar correre, perché le scelte di Hilbig sono oculatissime: dopo aver preso a ragion veduta le centomila decisioni puntuali che le singole espressioni e i passaggi complicati richiedono, a un certo momento il traduttore deve abbandonare il controllo razionale e sottoporre il tutto al vaglio del proprio orecchio interno.

Anche nel testo originale si intravede un processo simile, sebbene non identico: più ci si avvicina alla conclusione, che coincide con una specie di dissoluzione sintattica e terminologica, e più lo stesso Hilbig scioglie le briglie della sua prosa poetica fino al gran finale, introdotto con la cesura grafica dei tre trattini. La cesura può dare l'impressione di un cambio di passo improvviso, ma a un'analisi più attenta emerge bene quanto l'autore abbia sapientemente preparato il finale nelle pagine precedenti, costellandole di anticipazioni terminologiche che, riprese in seguito, accendono collegamenti con tutti i temi fondamentali del racconto con un andamento a “onde lunghe”.

Su queste tornerò solo brevemente, perché ho deciso di concentrare il mio intervento sulle onde brevi e fitte all'inizio del finale stesso, nella speranza di offrire un concentrato del lato meno razionale e più difficilmente inquadrabile della traduzione. Proprio per queste sue caratteristiche credo che sia l'aspetto di cui noi traduttori parliamo meno, ma che ritengo essenziale ai fini della qualità letteraria del testo tradotto. Nel farlo non posso non andare con il pensiero a Luigi Reitani, che durante due settimane di vacanza a Creta aveva lavorato mezza giornata per mandarmi le sue – al solito preziose – osservazioni su questo brano.

Per cominciare vediamo l'inizio del gran finale in tedesco, che richiede una certa concentrazione:

Alte Abdeckerei, sterngestirnter Umfluß. Alte Abdeckerei unter dem Dach ratloser Gedanken, ratloses Geklapper altüberdachter Gedanken, alte Abmacherei. Nachtgedachte Gedanken, gestirnt: altes Abgeklapper, das Gestirn bedeckt. Und Wolken, altes Geräusch: Rauchgehirn hinter Wolkenstirn, windiges Dach von Abgewölken, das die Sterne deckt. (Hilbig 2010, 200)

Non è facile tradurre un brano come questo, che prosegue con lo stesso livello di complessità per tre pagine fitte. Dopo un attimo di scoraggiamento, mi sono detta: “Ascolta innanzitutto com’è fatto”. Concentrare l’attenzione su *wie es gemacht ist*, ben prima del *warum und wieso*, è una cosa che mi ha insegnato Clemens Meyer, il quale, come molti scrittori, apprezza l’approccio artigianale al testo.

Queste righe sono un ottimo esempio delle onde non concentriche cui accennavo. Per chiarezza ho provato a segnarne alcune con colori diversi, più scuri più si è vicini al “nucleo” di un’onda, simile al punto d’impatto del sasso nello stagno, e più tenui via via che ce ne si allontana (Fig. 1):

Alte Abdeckerei, sterngestirnter Umfluß. Alte Abdeckerei
 unter dem Dach ratloser Gedanken, ratloses Geklapper
 altüberdachter Gedanken, alte Abmacherei. Nachtgedachte
 Gedanken, gestirnt: altes Abgeklapper, das Gestirn bedeckt.
 Und Wolken, altes Geräusch: Rauchgehirn hinter Wolken-
 stirn, windiges Dach von Abgewölken, das die Sterne deckt.

Figura 1.

C’è per esempio una vigorosa onda ritmica – da blu petrolio ad azzurro tenue – che lega il “-deck” contenuto in “Abdeckerei”, “bedeckt” e “deckt” a “nachtgedacht” e “überdacht” fino ad arrivare a “Dach” in una direzione e a “Gedanken” nell’altra.

Una seconda onda altrettanto evidente – qui da ocra a rosa salmone – parte da “sterngestirnt” e si sdoppia nei due elementi del termine composto sfruttandone l’intera gamma semantica, con – da un lato – “gestirnt”, “Gestirn” e “-stirn” in “Wolkenstirn” (con cui rima “Rauchgehirn”), e “Sterne” dall’altro, che in queste sei righe resta isolato ma viene ampiamente ripreso nelle successive.

Una specie di *refrain* è generato, da un lato, dalla ripetizione quasi identica di “alt” nelle varianti grammaticali molto simili di “alte” e “altes” – qui in rosa antico – e dall’altro dal ricorrere identico del prefisso “Ab” in Ab-deck-erei, Ab-mach-erei, Ab-ge-klapper, Ab-ge-wölken (verde). L’ultimo lemma fa parte anche di un’altra onda sonora (portata avanti nel seguito, e qui in grigio) che attacca più avanti, con “Wolken”, ripreso dal

“Wolkenstirn” che abbiamo già visto in cui si intersecano altre due onde non concentriche, e appunto da “Abgewölken” – e potrei proseguire.

Un esempio di onda media è – volendo citarne un caso per completezza – la corrispondenza nel finale di “sterngestirnter Umfluß”, che incontriamo qui, con “sterngestirnte Stierfluß” a quasi una pagina di distanza.

Riprodurre questa texture ritmica è difficile, e a complicare l’impresa intervengono due fattori costitutivi tipici della lingua tedesca, ma qui estremizzati fino all’exasperazione della traduttrice:

1. Hilbig utilizza molte parole composte; per ottenere gli effetti ritmici voluti ne varia la composizione (Ab-deck-erei, Ab-mach-erei, Ab-ge-klapper, Ab-ge-wölken) generando necessariamente molti neologismi;

2. ai significanti tedeschi compresi per affinità fonetica nella stessa onda ritmica corrispondono, passando per i significati, significanti italiani che non presentano alcuna analogia fra loro – è il problema fondamentale di tutta la traduzione poetica, acuito dal fatto che qui si tratta di periodi lunghi e complessi, in cui i significati associati ai significanti sono altrettanto stratificati.

Se prendiamo l’esempio della prima onda ritmica, appare subito evidente che i termini gravitanti intorno a “-deck” e quindi in qualche modo all’area del “coprire” non possono trovare punti ritmici di contatto in italiano con quelli del filone di “Gedanken” e “nachtgedacht”, ossia dei “pensieri”.

Riprodurre l’effetto del tedesco richiede dunque di creare altre onde non concentriche, tentando di trasferire i significati senza perdere troppo terreno. Il risultato che sono riuscita a ottenere in italiano è questo:

Vecchio scorticatoio, vortice costellato di stelle. Vecchio scorticatoio sotto una volta di pensieri confusi, confuso battito di pensieri coperti di vecchio, vecchio scardinatoio. Pensieri notteriflessi, pensati d’astri: vecchio sbattitoio che offusca le stelle. E nuvole, vecchio fruscio: cervella di fumo dietro fronte di nubi, volta ventosa che obnubila le stelle. (Hilbig 2019, 216)

La cosa più facile è stata trasferire in italiano il *refrain*: ovviamente ho mantenuto la ripetizione di “vecchio”; in aggiunta ho cercato di riprodurre l’effetto dei prefissi “ab” in successione cercando di far cominciare varie parole allo stesso modo: “costellato”, “confusi”, “confuso” e “coperti”. Ho aggiunto infine all’onda composta da “alte Ab-deck-erei” e “alte Ab-mach-erei” (vecchio scorticatoio, vecchio scardinatoio), che nel prosieguo si intensifica fino a diventare portante, traducendo “altes Ab-geklapper” con “vecchio sbattitoio”. Come si nota, in tutto il brano ho cercato di utilizzare neologismi che non solo terminano in -oio, ma che iniziano anche tutti per “sc-” o almeno per “s-”.

Vediamo ora anche un paio di altre onde, anche in questo caso con l'aiuto dei colori (Fig. 2):

Vecchio scorticatoio, vortice costellato di stelle. Vecchio scorticatoio sotto una volta di pensieri confusi, Dach confuso battito di pensieri coperti di vecchio, vecchio scardinatoio. Pensieri notteriflessi, pensati d'astri; vecchio sbattitoio che offusca le stelle. E nuvole, vecchio fruscio: cervella di fumo dietro fronte di nubi, volta windiges Dach ventosa che obnubila le stelle. Sotto, però, la luce guiz-

Figura 2.

Ho scisso in due l'onda di "-deck" e "Gedanken", legando la parte di "-deck" a un'altra onda, quella delle stelle: il "Dach ratloser Gedanken" diventa una "volta di pensieri confusi" che riprende il "vortice costellato di stelle", "sterngestirnter Umfluß". Ho insomma scelto per i termini della sfera del "coprire" soluzioni legate a "volta" che consentono di evocare anche la volta celeste e stellata, come anche nell'ultima riga per "windiges Dach" "volta ventosa che obnubila le stelle" – dove "obnubila" si inserisce a sua volta nell'onda delle "nuvole".

L'onda dei "pensieri" interseca quella delle stelle più avanti, in un passaggio molto difficile: "Nachtgedachte Gedanken, gestirnt", che ho reso (con l'aiuto di Donata Berra) con "pensieri notteriflessi, pensati d'astri" conservando la parola composta e insolita. Questo snodo rende evidente anche un altro problema tipico della traduzione dal tedesco, qui presente come gli altri in forma acuta: a livello ritmico l'italiano regge un numero inferiore di ripetizioni dello stesso identico lemma rispetto al tedesco. Di qui a volte la necessità di variare, possibilmente introducendo immagini o effetti di altro tipo, come "pensieri notteriflessi" anziché "nottepensati", che funziona molto bene se si pensa che appena più avanti le stelle cadono in acqua come pesci, e la sostituzione in un'occorrenza di "stelle" con "astri" che ho poi ripreso più avanti con l'aggettivo "astroso".

All'inizio mi sono inoltre avvalsa più volte, per la stessa ragione di alleggerimento ritmico, dell'anafora: "unter dem Dach ratloser Gedanken, ratloses Geklapper altüberdachter Gedanken" diventa ad esempio "sotto una volta di pensieri confusi, confuso battito di pensieri coperti di vecchio".

In altri casi ho conservato l'immagine poetica ma ho perso la stringenza ritmica: "Rauchgehirn hinter Wolkenstirn" è diventato per esempio "cervella di fumo dietro

fronte di nubi”, che sfrutta come in tedesco il doppio significato di “fronte”; dal punto di vista ritmico ho legato offusca-fruscio-fumo-fronte e mantenuto l’onda “nuvole-nubi-obnubila”. E così via. È stato un lavoro bellissimo.

Come accennavo prima, l’onda di “alte Abdeckerei” e “alte Abmacherei” acquista sempre più vigore nel prosieguo del testo, in cui si susseguono a brevi intervalli “alte Abdenkerei”, “alte Abschreiberei”, “alte Abfinsterei”, “alte Abwinkerei”, “alte Abwerferei”, di nuovo “alte Abdeckerei”, “alte Abfinderei”, “alte Abraucherei”, “alte Abklopferei”, “erdüberdachte Absteckerei”; e infine, in una specie di dissolvenza: “alte Abdeckerei... Altdeckerei... Alteckerei... Alteckerei... Alterei...”

Si tratta di un classico problema di giochi di parole, complicato da due elementi: non sempre è chiaro che cosa intenda Hilbig con i suoi neologismi, a volte coniati essenzialmente per associazione ritmica, e spesso i termini scelti stabiliscono collegamenti con parole o temi già comparsi nel racconto a molte pagine di distanza: le famose onde lunghe. Non mi è restato che fare altrettanto in italiano.

Dopo “vecchio scorticatoio” e “vecchio scardinatoio” ho messo, sempre anche con un occhio al significato presunto e al contesto, tentando di cominciare il più possibile per “sc” o comunque “s+consonante” e di finire in “-oio”: vecchio sbattitoio, vecchio sragionatoio, vecchio scancellatoio, vecchio oscurantoio, vecchio svanificatoio, vecchio spanditoio, vecchio liquidatoio, vecchio sfiatoio, battitoio, sciabolatoio, scarnicatoio interrato: vecchio scorticatoio... corticatoio... orticatoio... orticaio... vecchiaio...

Per una fortunata coincidenza sottraendo lettere a “scorticatoio” si ottengono richiami sensati e, con “orticatoio... orticaio”, persino la forte associazione con le ortiche, immagine importante che attraversa il racconto come un’onda lunga: lo stesso Hilbig vi allude in tedesco appena qualche riga più sopra con “lärmbedeckte Steckenfechtereier” (Hilbig 2010, 201; sciabolatoio coperto dal chiasso), riprendendo due brani che compaiono a diverse pagine di distanza ciascuno dall’altro.

Il luogo del vecchio scorticatoio viene infatti definito già a pagina 170 della versione italiana (qui siamo a pagina 216)

un luogo da cui un tempo mi ero sentito cacciato, o perché c’era ancora nascosto qualcosa di me – qualcosa di toccante, magari sciabole di bambino intagliate nel salice, indizi evidenti – o perché semplicemente era un luogo che non potevo ritrovare. (Hilbig 2019, 170)

E ancora prima si legge:

Mi sapevo sicuro, invisibile e lontano dalle orecchie altrui, li tenevo nascoste le mie sciabole di legno tinte di verde dalle ortiche che sfalciavo per farmi varco, un verde che al sole del tramonto sembrava virare al rosso. (Hilbig 2019, 135)

Di questi richiami se ne incontrano molti nel racconto, ed è una sfida per il traduttore riuscire a riconoscerli tutti e a mantenerne il più possibile, lavorando per così dire sulle onde lunghe pur dovendo tenere a bada quelle brevi e insistenti senza andare a fondo. Anche se non ho navigato a gonfie vele, in qualche modo mi sono tenuta a galla.

BIBLIOGRAFIA

- HILBIG, W. 2019. *Le femmine. Vecchio scorticatoio*. Trad. it. R. Cravero, R. Gado. Roma: Keller.
- . 2010. *Werke. (Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen)*. Frankfurt am Main: Fischer.

FOCUS

Themen | Temi





MICHAEL PENZOLD

DIE DIDAKTIK DES MIKRO- DRASTISCHEN IN WOLFGANG HILBIGS ROMANEN „EINE ÜBERTRAGUNG“ UND „ICH“

ABSTRACT: In Wolfgang Hilbig's novels, especially in "Eine Übertragung" and "Ich", there are many irritating text passages that can be described as drastic in the sense of Dietmar Dath. The essay attempts to describe these passages and to question them with regard to poetological patterns and strategies. In doing so, it becomes apparent that the drastic nature of the novels decisively determines the metaphorical structure of the texts. Hilbig thus makes use of a poetic process typical of him, for which the term "micro-drastrics" has been proposed. What is particularly interesting is that this poetic process is based on a form of protest against intolerant, avital social structures and their representatives. This leads to the conclusion that the two novels focused on here can be read as a highly complex didactic of resistance.

KEYWORDS: Drastic imagery; Ambivalence of writing; Power and language; Surveillance state; Narrative; Construction of reality; Ecology.

Wolfgang Hilbig ist, so ist es in der Forschung immer wieder zu lesen, ein im Strom des Problematisierens des Erzählens und der Schriftstellerei „beinahe obsessiv“ (Wieczorek 2016, 413) in einem „suggestiven Erzählstrom“ (ebd.) um Selbstfindung und um seine „Existenzberechtigung als Schreibender“ (Gansel 2021, 38) ringender Autor. Als direkter und indirekter Chronist von Bewusstseinslagen gespaltener Persönlichkeitsstrukturen und Identitäten ist er zugleich ein Autor, der aus der Erfahrung der DDR heraus Ambivalenzen des Schreibens performativ und diskursiv in literarische Formen bringt. Dass dies unter der Maßgabe einer „Entwertung der Zeit [und] Beschränkung der Raumerfahrung“ (Ostheimer 2021, 93) stattfindet, ist eine schlüssige Erklärung dafür, dass Hilbig die dadurch verursachten „Derealisierungserfahrung[en]“ (ebd., 95) von Romanfiguren in literarischen Techniken wie „Redundanzen und Wiederholungen [sowie] Nebeneinander unterschiedliche[r] Zeiten als parataktische Temporalstruktur“ (ebd.) abbildet.

Dies ist weiterhin schlüssig, aber lässt leicht eine weitere Tendenz des Autors Hilbig in den Hintergrund rücken. Denn mit seinem Roman *Eine Übertragung* schreibt er sich bereits in eine Tradition der Drastik ein, die allerdings nicht – wie die popularkulturelle Drastik der „Entgrenzung narrativer und handlungslogischer Strukturen“ (Martinez 2019, 312) – die Großform des Skandals beschwört. Vielmehr ist Hilbig's spezifische Form drastischer Textpassagen punktuell und doch semantisch entgrenzt, skandalös und zugleich ein Hinweis auf den Skandal der Norm. Drastische Passagen werden bei Hilbig zudem, so die These des vorliegenden Aufsatzes, unter dem Vorzeichen des Abbruchs und der Abbrüchigkeit präsentiert.

Kaum aus der literaturwissenschaftlichen Debatte über das Drastische wegzudenken ist Dietmar Dath's Buch *Die salzweißen Augen* (Giuriato 2016, 8f), das 2005 erschienen ist und einige thematisch zusammenhängende, an anderen Orten veröffentlichte Texte versammelt (Dath 2005, 4). Der Untertitel *Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit* gibt einen Hinweis auf die vom Autor gewählte Textgattung, die eine asynchrone Ansprache an eine individuelle, wenn auch fiktive Empfängerin in Aussicht stellt. Diese Briefe sind thematisch konzipiert – so findet sich in diesem Konvolut etwa ein *Brief über die absichtliche Zerstörung von Zusammenhängen* (ebd., 27-40), ein *Brief über Pornographie und Verträge* (ebd., 156-170), aber auch Texte, die das Relationale des Mediums Brief aufscheinen lassen, wie z.B. ein *Brief über uns* (ebd., 99-112) oder ein *Brief über Paul und Nicole* (ebd., 171-184) sind Teil des Buches. Der theoretische Gehalt findet somit in einem interpersonalen Kontext seinen Ausdruck. Dies kann man als einen metatextuellen Verweis auf das Direkte, Aufdringliche und zuweilen Deplatzierte des Drastischen sehen. Im Kontext des vorliegenden Aufsatzes wird der Text Dath's deswegen als eine Art Lesehilfe oder Kontrastfolie verwendet. Dies dient dazu, Eigenheiten einer spezifisch Hilbig'schen Drastik herausarbeiten.

Das Vorhaben besteht also darin, auf der Grundlage einer *close lecture* von *Eine Übertragung* eine autorspezifische Typologie des Mikro-Drastischen zu entwickeln und diese zum Ausgangspunkt der Ermittlung struktureller Eigenheiten des so unverkennbaren Hilbig'schen Romantons zu nutzen. Gerade die mikro-drastischen Passagen lassen erkennen, dass die Romane nicht nur Dokumente eines rückhaltlos dem Schreiben verfallenen, Leben und Schreiben sehr dicht vermengenden Autors sind (Opitz 2017, 494), sondern dass diese sich zudem als für den Autor auto-didaktisch wichtige lebenswichtige Dokumente des Sehens und des Durch-Sehens verstehen lassen. Damit wird zugleich die von Michael Opitz hervorgehobene und vom Autor in einem Brief selbst genannte Fähigkeit als „minutiöser Beschreiber winziger Situationseinblicke“ (ebd., 322) betont. Denn bei vielen dieser „Seiteneinblicke“ nutzt Hilbig drastische Erzähl- und Beschreibungsformen.

Die Voraussetzung für Hilbigs drastische Passagen: Die Ödnis der Welt

Die Ausgangsbedingungen der literarischen Welt, in die sich Hilbig sozusagen hineinschreibt, scheinen zunächst alles andere als drastisch und vor allem alles andere als verlockend zu sein. Dies wird in *Eine Übertragung* auch von der zentralen Figur, C., so verstanden. C. ist zudem, wie Hilbig in einem Gespräch im Jahre 2003 einmal in Anspielung auf ein Diktum Franz Fühmanns festgestellt hat, als Romanfigur so konstruiert, dass er weder „A.“ noch „B.“ sei, sondern eben „C.“, also eine Figur, die „zu niemandem gehören“ will und von vorne herein „keine dogmatische Parteilichkeit“ (Hilbig 2021, 665) kenne. Diese Konstruktion kündigt freilich eine tiefgreifende Dissoziation der Romanfigur innerhalb der Romanwelt an. Hilbigs autobiographisch geprägte Figur C. lebt in einer Welt, in der „Belanglosigkeit“ (Ü 7; 269 u.ö.), dieser Ausdruck findet sich auf der ersten Seite des Romans allein drei Mal, die Oberhand haben. C. findet sich „von Ödnis eingeschlossen“ (Ü 271), in der Stadt wird die „Ödnis des Lebens“ (Ü 79) erfahren, die sich auch objektiv in „kahlen Grasflächen“ zu zeigen scheint, die „als [...] Ausläufer der Steppe aus den umliegenden Tagebaugebieten Einzug hielten“ (Ü 83). Bei den Gebäuden dieser Welt handelt es sich um einen „geometrischen Auswurf von Bauverbrechergehirnen“ (Ü 204), darüber ein „unheimlicher Himmel, giftgeladen und voller Drohung“ (Ü 203). Das „Dunkel“ (Ü 35) der Stadt, in die der Erzähler zurückkehrt, ist eine prägende und bedrohliche Erfahrung, die zugleich eine orientierungsfeindliche Zeit- und Raumlosigkeit generiert:

Es war eigenartig, jeder Schattenraum, jeder Lichtkorridor, den ich durchquerte, erschien mir als eine Wiederholung, war nur die deckungsgleiche Variante eines Augenblicks, den ich soeben hinter mir glaubte. (Ü 37)

Die soziale Sphäre dieser Welt ist von einer bedrückenden „Trivialität“ (Ü 52) und einer als deprimierend erfahrenen „Normalität“ (Ü 291) geprägt. Angesichts der eigenen „Geschichte“ konstatiert C. eine „langweilige, öde Lückenlosigkeit“ (Ü 266), das „gesellschaftliche Desinteresse“ (Ü 42) an seiner Existenz als Schriftsteller korrespondiert mit einem Desinteresse am Lüften seines „Geheimnisses“ (Ü 42), Schriftsteller zu sein. Er leidet „unter dem Gedanken, keine Chance gegenüber den Plattitüden der Realität zu haben“ (Ü 20). Die „Antwortlosigkeit“ (Ü 46) eines Gesprächspartners kontert er „mit Engelsgeduld“ (Ü 46). Das Gebot dieser Welt lautet „Schweigen“ (Ü 49) oder, also ob dies noch zu überbieten wäre, „äußerstes Stillschweigen“ (Ü 84). Politisch gewendet ist die Rede von einer „Würdelosigkeit, wie sie die Diktatur braucht, um sich für existenzberechtigt zu halten“ (Ü 283). Motivisch findet sich diese Konstruktion der undurchdringlichen, lethargischen Außenwelt auch

durch die Tätigkeit C.s als Heizer, immerhin bewerkstelligt er die „Dampfversorgung der Wäscherei“ (Ü 9). Er ist in der Aufrechterhaltung der Lebenswelt zentral, weil „jede Ware endlich Asche werden musste, um die Wege der Produktion nicht zu verstopfen“ (Ü 72f.). So gesehen ist er für die ständige Erneuerung der Tristesse der Welt zuständig. Diese ist im Roman noch in einer Steigerungsform zu haben: der Aufenthalt im Gefängnis und die damit verbundenen:

Gerüche von Bohnerwachs, ungesüßtem Kräutertee-Ersatz erzeugen auch im dünnsten Sonnenstrahl aus schräger Fensterlukenhöhe einen so bewusstseinstrübenden Dunst, dass man später meint, man habe auch die nächsten Nachbarn nur schlecht zu erkennen vermocht. (Ü 23)

Die Monotonie und Banalität der Lebenswelt ist also nicht nur auf eine verdichtete Weise erfahrbar. Die physische und soziale Welt wird auch in ihrer Vermengung als ein ebenso undurchdringliches wie unerträgliches Ganzes geschildert, das nicht oder nur sehr schwer oder nur auf eine sehr zermürbende Weise auszuhalten ist. Die von Stefan Wieczorek konstatierte „apokalyptische Überformung“ (Wieczorek 2016, 412) nicht nur des „landschaftlichen Szenarios“ (ebd.) ist deutlich zu spüren. Doch C. bleibt dieser Welt fremd: an einer Stelle spricht der Erzähler von einem „Schmelz, in welchem meine Nerven schlummerten“, der „empfindlichere Inhalte meines Gehirns“ (Ü 8) von den Worten, die aus der Außenwelt auf das Ich zukommen, abschirmt. Wie aber, so könnte man hier anfügen, ist in solch einer trostlosen Welt noch ein vitales Ich des Erzählens zu begründen? Gelingt hier das „Vitalitätsmoment, das die affektive Leere des eigenen Lebens unterbrechen soll und durch gelungene drastische Kunst ermöglicht“ (Eggers 2016, 119) werden kann? Im Folgenden wird der Versuch gemacht, die drastischen Passagen des Romans diesbezüglich auszuloten.

Performativität der Drastik

Man könnte im Roman *Eine Übertragung* nun noch viele weitere Beispiele für die sprachlich knappe, aber höchst wirkungsvolle Formulierung der Tristesse der Lebenswelt anführen. Kann nun die für das Drastische so typische „affektorientiert geleitete Präsenz- und Unmittelbarkeitssuggestion“ (Martinez 2016, 78) diese Begründungsleistung für ein vitales Ich der Erzählstimme fördern oder sogar ermöglichen? Die Tristesse ist insofern für das Ich des Romans lebensbedrohlich, als „alle Konstellationen, die um mich herrschten, mir zu beweisen schienen, dass es zwecklos sei zu schreiben.“ (Ü 93). Gelungen ist es bereits, die „Sicherheit zu zerstören“ (Ü 101), die es als Ausgangspunkt zum Schreiben braucht. Diejenigen, die das Ich, C., einem Verhör aussetzen, die Vernehmungsbeamten der Polizei, versuchen, ihre Lesart des dem C. zur Last gelegten Verbrechens in Form penetranter Wiederholungen

aufzuzwingen, was diesem Ich gemäß genau das Gegenteil einer von Phantasie vitalisierten Welt ausmacht. So kann das Ich sozusagen auf einer Metaebene über das Verhör sagen: „Deswegen wiederholt sich hier auch alles immer wieder, sagte ich, weil es keine Literatur wird.“ (Ü 105).

Die Wiederholung steht an dieser Stelle in einem diametralen Gegensatz zu dem, was das erzählende Ich als Literatur bezeichnet. Die Wiederholung schreibt die Konstruktion von Wirklichkeit gewaltsam fest. Derjenige, der die Wiederholung veranlasst, hat die Macht, diese Konstruktion maßgeblich und heteronom zu bestimmen. Auch die Drastik kennt das Stilmittel der Wiederholung, die sich hier zu einer ebenso pedantischen wie über alle Schmerzgrenzen hinweg multiplizierenden Strategie des Erzählens entwickeln kann (vgl. Dath 2005, 69f), ihr ist zudem ein „Zug zur Pedanterie eigen“ (ebd., 72). Diese zwei Züge des Drastischen lassen sich also gut mit dem trostlosen Erzählgelände des Romans verbinden. Neben der im vorliegenden Aufsatz im Fokus stehenden vitalisierenden Mikrodrastik scheint man *Eine Übertragung* auch als Roman einer gespaltenen Drastik lesen zu können. Die Drastik der Trostlosigkeit ist eins mit der Drastik der Wiederholung, der Vernebelung und der zerstörten Landschaften.

Dass es Macht und eben nicht das Gesetz und nicht eine aufklärerische Rationalität ist, denen C. gegenübersteht, scheint ihm deutlich genug zu sein, denn er unterstellt letztlich genau denjenigen, die sich pedantisch an der Legalität orientieren, einen „unbändige[n] Wunsch nach vollständiger Gesetzlosigkeit.“ (Ü 101). Schon deswegen ist es C. gerade im Verhör klar, dass es die Erzählung der Macht ist, der er sich um des eigenen Überlebens und Gedeihens willen entgegensetzen muss:

Entsetzt über die Trivialität der Zusammenhänge, die in dieser Geschichte hergestellt wurden, hatte ich mich wie in Krämpfen gewunden und meinen Vernehmer immer wieder zu unterbrechen versucht. (Ü 107)

Im Krampf bäumt sich der Körper unwillkürlich auf, wird selbst aufdringlich und unhintergebar (vgl. Linck 2016, 33). Der sich aufbäumende Krampf scheint bei Hilbig eines jener Momente zu sein, die spezifische Formen der Drastik ausbilden. Dietmar Dath kennt in einer solchen Funktion noch allgemeiner auf die Drastik bezogen die Phänomene „Kauen, Schlucken, Ekel, Genauigkeit, Lust“ (Dath 2005, 19).

Diese Konstellation spiegelt sich, so die These der vorliegenden Arbeit, auf der Textebene dadurch wider, dass hier die „Krämpfe“ und Unterbrechungen, die C. hier als freilich vergebliche Versuche der Beeinflussung des Verhörs und der gerade auf dem Nicht-Zuhören begründeten Unterstellungstaktik des Verhörpersonals auf der Handlungsebene erscheinen, auf der Ebene des Textes, der Motivik und der Metaphorik Entsprechungen haben. Interessant dabei ist, wie auf diese Weise die von Reflexionen über das Schreiben und das Schriftstellerdasein, Bezugnahmen auf die offizielle

Weltbeschreibung durch die Staatssicherheit und Verfallsschilderungen geprägte Text stilistisch unterbrochen und das Übernehmen einer phantasielosen, von Wiederholungen und Verschleierungen geprägten Position unterlaufen wird. Diese in diesem Sinne drastischen Passagen sind noch insofern weiter zu spezifizieren, als sie auf eine sehr kunstvolle Weise im Text lokal wirksam werden und eben nicht suggerieren, die bedrohlich-graue und verwüstete Welt, in der sich C. befindet, sei mit Phantasieexzessen erzählerisch zu überwinden. Bevor aber die narrativen Funktionen dieser drastischen Passagen beurteilt werden können, seien einige davon vorgestellt und klassifikatorisch reflektiert. Ein solches Vorgehen ist auch insofern interessant, als sich Hilbig's Roman *Eine Übertragung* und verdachtsweise auch andere Romane des Autors unter gewissen Bedingungen als ein Beitrag zur Geschichte der Drastik in der Literatur verstehen lassen, die schon von Davide Giuriato und Eckhard Schumacher (2016) auf grundlegende Weise in den Blick der literaturgeschichtlichen Forschung gerückt wurde. Aus dieser Sicht wäre Hilbig's Roman als eine eigenständige und originelle Variante drastischer Literatur der Postmoderne zu verstehen.

Eines der vielen spannenden literarischen Phänomene der Drastik bei Hilbig ist, dass diese sich vor allem in punktuellen erzählerischen Wendungen und weniger in extensiven und damit exzessiven Handlungs- und Wahrnehmungsbeschreibungen zeigt. Es ist so, wie noch zu zeigen sein wird, dass Hilbig seine Art der Mikrodrastik so wendet, diese aber nicht wieder zu einer anderen, wenn auch hyperrealen Welt drastischer Erfahrung ausweitet. Vielmehr ist eine der Funktionen der Mikrodrastik die, die vorgebliche und von den Staatsspitzen zusammenerzählte Welt als bedrohlich und destruktiv zu markieren. Die Welt, die sich aufgrund dieser Erzählungen der Spitzel selbst destruiert, ist eine devitalisierende Konstruktion, die trotz ihrer eklatanten Widersprüche die Begründung des schreibenden Ichs unterläuft.

Drastik und Mikrodrastik

Die Aufgabe der Drastik, „dem Adressaten bis zur Unerträglichkeit buchstäblich auf den Leib zu rücken“ (Giuriato 2016, 15) manifestiert sich in zuweilen distanzlosen, zuweilen grotesken und fast surrealistischen Sätzen, die das Gefüge des Textes unterbrechen. In ihrer Deutlichkeit und Penetranz ist die drastische Metaphorik sozusagen zu nah am Lesenden (Rettig 2010, 55). Bei Hilbig ist eine solche zu nahe, den Körper bedrohende, Schmerz suggerierende Metaphorik an vielen Stellen anzutreffen, so etwa an einer recht einfachen Stelle, an der es zunächst darum geht, das Aufwachen nach einer durchzechten, kalten Nacht zu schildern:

„Heute Morgen hatte ich mich endlich aus dem Ansturm dieses eisigen Windes befreit, der nicht aufhörte mir in die Kleider zu fahren, der mir die Haut zum Zerreißen

spannte ... heute morgen war mir die Haut endlich zerrissen, und ein anderes Gesicht war darunter zum Vorschein gekommen.“ (Ü 157).

Drastisch ist diese Aussage nicht zuletzt deswegen, weil in ihr die unhintergehbare Konfrontation mit der Leiblichkeit steckt, in der „gewaltsam traktierten Leiblichkeit“ (Giuriato 2016, 9). Auch wenn man diese Passage noch nicht als exzessiv drastisch bezeichnen kann, so ist doch hier schon zu sehen, wie der Verfasser die Redewendung, wonach etwas zum Zerreißen gespannt sei, konkretisiert und das Zerreißen der Haut sozusagen in der Verlängerung dieser erzählerisch durchführt. Dass dieses Zerreißen zugleich in der dargebotenen Form auch die Begründung eines neuen Ich suggeriert, erweist sich dann im weiteren Fortgang der Passage als naheliegend, denn C. konstatiert, am Berliner Ostbahnhof an sein „altes, verdächtiges Ich erinnert zu werden, dieses überholte Ich.“ (Ü 157) Oder, in einer anderen, drastischeren Wendung stellt das Ich des Romans fest:

[D]ort in diesem wüsten Filz aus verklebtem Deckenhaar und verkrustetem Fusel wälzte sich mein zurückgebliebenes, schlafloses Ich, längst schon schlafend, während ich in meiner Schlaflosigkeit hier am Ostbahnhof umherirrte. (Ü 158)

Das drastische Bild von der Ichspaltung ist also sozusagen gedeckt von weiteren narrativen Vorgängen im Text und doch wird durch das Bild vom physischen Zerreißen der Haut ein Mehrwert erzeugt, der zugleich den Leser*innen eine qualitativ andere Form von Intensität zumutet als es eine narrativ stringente oder lediglich diskursiv schlüssige, propositionale Behauptung einer Ichspaltung zuließe. In der metaphorisch-drastischen Steigerung dessen, was geschildert wird, wird sozusagen letztlich das Recht der Phantasie manifest, auch wenn das zunächst mit der Vermittlung von Schmerzerfahrungen einhergeht. Nur im Bruch mit dem, was auf der Handlungsebene des Romans als Wirklichkeit gilt, kann sich die Phantasie als Identitätsbestandteil einer Figur überhaupt erweisen:

Dem Weiterbestehen meiner Phantasie in der Realität lag eine Vorgeschichte zugrunde, nach der sie sich eigentlich auf ein Nichts hätte dezimieren müssen, das Dasein meiner Phantasie war völlig phantastisch ... das Ergebnis meiner Entstehung war ein ihrem Prozess völlig widersprechendes Ergebnis ... die Vorformen meiner Realität waren so phantastisch, dass aus ihnen niemals die bestehende Realität hätte werden können ... und ich fragte mich, war sie es wirklich, die bestehende Realität, oder war ihre Sichtbarkeit eine phantastische Übertragung des Irrealen auf die Leerstellen der Logik. (Ü 144)

Manifest wird in dieser Aussage, dass das schreibende Ich von einer drastisches Sprechen begründenden „Transparenz des Empfindens für ausgehaltene Widersprüche und Zusammenhanglosigkeiten“ (Dath 2005, 28) geprägt ist, die für Hilbigs C. so charakteristisch ist und die ihn somit zu einem Epizentrum drastischer Welterfahrung

macht. Die Drastik der Texte Hilbig's machen die in dieser Passage markierte Systemstelle zwischen behaupteter Wirklichkeit, die die Phantasie auf ein „Nichts“ zu bringen versucht und der Vitalität der Phantasie deutlich. Die „Wirklichkeit, die eine Lücke aufwies“ (Ü 147) kann diese Lücke nicht schließen, vielmehr ist diese für das schreibende Ich Anlass zu fragen, „ob mir die Realität nicht bloße Einbildung sei oder ob sie mir auf unerklärliche Weise vorgetäuscht werde.“ (Ü 306) Entscheidend ist hier nicht, dass C. die ihn umgebende Realitätskonstruktion im Sinne einer Verschwörungstheorie entwickelt und dagegen ein angeblich authentisches Ich setzt. Denn letzteres kann als schreibendes Ich eben auch nur Konstruktionen bieten. Es gibt dennoch eine Passage des Romans, die einen Hinweis darauf birgt, wie sich dieses gespaltene, schreibende Ich gegen den Überdross an der Realitätskonstruktion der Macht wehren kann:

Immer aufsässiger wurde in mir der Verdacht, dass ich von Ödnis eingeschlossen war und dass meine Aufregungen darin, mein kleinliches Entzünden von Absurditäten, nur Wirbelungen der sich im Wesen nicht verändernden Öde waren, kleine Ausfälle und billige Rasereien auf der nichtendenwollenden Langstrecke meines *ennui*. (Ü 271)

Mit dem Begriff des *Ennui* schreibt sich das Ich des Romans zunächst einmal in einen literarischen Kontext ein. Als Referenzstelle ist hier an das 78. Gedicht aus Baudelaire's *Fleurs du Mal* zu denken, das wir die drei Gedichte zuvor den Titel *Spleen* trägt. Hier ist die Rede vom Geist „gémissant en proie aux longs ennuis“ (Baudelaire 1987, 156). Bei Hilbig scheint das Adjektiv „long“ in die aus dem Bereich des Sports stammende Metapher der „Langstrecke“ einzugehen. Nach der freien Übersetzung des Baudelaire'schen Verses durch Friedhelm Kemp kann hier zudem von einem „ächzend von Verdrossenheit geplagten“ (ebd., 157) Geist die Rede sein. Das „Ächzen“ kann man bei Hilbig in „Aufregungen“ und „Wirbelungen“ wiedergegeben sehen, sodass der intertextuelle Bezug zu Baudelaire nicht nur im Sinne einer Stichwortübernahme bestünde. Der *Ennui* ist als „Allegorie der Langeweile“ (Oehler 1995, 45) nicht rein resignativ zu denken, sondern ist als zentraler Begriff der literarischen Moderne die Grundlage für einen widerständigen Impuls, der von Baudelaire aus gedacht auf das Feld der Drastik verweist.

Ähnlich wie zuvor schon die körperlichen Krämpfe bietet das sprechende Ich eine weitere Begründung des drastischen Schreibens an, indem die ambivalente Metapher der Entzündung verwendet wird – eine körperliche Entzündung im Sinne z.B. einer Entzündung einer Verletzung oder eine Entzündung von Feuer ist hier sinnstiftend. Diese setzen sich der sich „nicht verändernden Öde“ entgegen und führen zu Sprechweisen, die stark an Formen drastischen Verhaltens, „kleine Ausfälle und billige Rasereien“, gebunden sind. Man sieht an dieser Passage, dass sich das schreibende Ich hier zwar nicht der Illusion hingibt, mit seinen „Absurditäten“ und „Rasereien“ auf eine

ebenso anarchische wie effektive Weise der Konstruktion der Realität, die sich als „Ödnis“ oder „Öde“ erfahrbar macht, zu entkommen.

Und doch sind diese Verfahren, diese punktuellen Entgleisungen des Ich dazu angetan, Konturen aufzuzeigen, die sich nur einer nicht kontrollierbaren, vitalphantastischen Grundbedingung dieses Ichs zu verdanken haben. Dass diese zumeist nur in kürzeren Passagen und eben nicht flächendeckend den Duktus des Romans prägen, ist aus dieser Sicht gut zu verstehen: Denn nicht die drastische Metaphorik ist es, die eine wie auch immer auf intensive Erfahrungen abgestellte Authentizität ermöglicht. Eine solche gibt es nicht im Horizont des Romans, in dem sich sowohl Staatssicherheit als auch der von ihr repressiv behandelte Schriftsteller befindet. Dieser ist als ein gewaltsam seiner Entfaltungsmöglichkeiten beraubter, moderner „Held“ auf das „Schlachtfeld [...] der eigenen Seele“ (Oehler, 1995, 51) verwiesen. Dieses Schlachtfeld ist eines, „auf dem er schließlich verblutet“ (ebd.), wie Dolf Oehler in einer körperlich gedachten Metaphorik schreibt. Damit verweist er im Grunde auf eine Körperlichkeit, die auf dem Feld der Drastik wirksam ist.

Mikrodrastik des Körpers und der Verletzlichkeit

Drastik ist, auch in ihrer Kleinform bei Hilbig, eng mit der Thematisierung einer nicht zu hintergehenden Körperlichkeit verbunden, doch führt sie durch die „Verwirbelung“ verschiedener metaphorischer Ebenen zu einer „hohe[n] Reizpackungsdichte“ (Dath 2005, 72). So berichtet C., der wie der Autor Hilbig als Heize arbeitet von einem Beinahe-Unfall:

[Wenn] knallend die Saite [sic!] einer der Kessel zersprang, schien sie [,die schöne Abwesende,] zu erschrecken, wenn die Saite platzte wie ein Äderchen und eines der singenden Ungetüme sein wogendes orgelndes Requiem unterbrach. Mit einem spitzen, fast menschlichen Aufschrei zersprang die Ader, und ich erhob mich träge, verschlafen wie ein ungeschlachtetes Tier, um den Kessel wieder einzuschalten, bevor mich die Alarmsirene vollends wecken konnte. (Ü 328)

Ein nicht leicht verständliches technisches Problem, das mit einer großen Gefahr verbunden ist, wird hier mit der Metaphorik eine geplatzte Ader verbunden und dadurch ins Monströse überhöht. Das Drastische an dieser Stelle liegt nicht nur an der Verbindung technischer und human-körperlicher Bildwelten, sondern zudem im dies noch steigernden Vergleich von einem „menschlichen Aufschrei.“ Im Vorgriff auf die sozusagen aufschreiartige Schlusspassage des Romans (Ü 341-343) ist dies durchaus im Sinne eines textimmanenten Verweises interessant. Der Schrecken ist an der zitierten Stelle sozusagen industrialisiert und verweist zugleich deutlich in den Bereich menschlicher Schockerfahrung. Eine ähnliche Verfahrensweise ist in der folgenden

Passage zu beachten, wo ebenfalls eine zunächst fast surreal anmutende Situation, die sich an einem kleinen Gegenstand ausrichtet, nach und nach zugespitzt wird und schließlich zu einem irritierenden Vergleich führt:

[E]in Lichtriss [...] wie eine glitzernde Haarsträhne, er ist eine haarscharfe Flaschenscherbe am Grund, die ein kleines Loch in die Weichen der Sonne bohrt. Und man blickt durch dieses Loch in die Nacht. Und man sieht mich durch diese Öffnung hinter meinem Horizont sitzen. Doch man ist abgelenkt. Von einer Alge, von der Schraube eines Boots in die Luft geschleudert, wo sie zu brennen begann. Mit milder Flamme, die dennoch ausreicht, einen schwarzen Sprung in der Iris eines Säuglings zu hinterlassen. (Ü 334)

Der Säugling ist hier motivisch als Repräsentant äußerst verletzlicher, auf Zuneigung angewiesener Lebewesen zu verstehen. Er muss den äußersten Schutz der Gemeinschaft beanspruchen, um leben und sich entfalten zu können. Er ist damit ein Mensch, der die Empathie älterer Menschen geradezu notwendig auf sich zieht. Der Säugling ist zugleich Vorstellungshintergrund einer perfiden und bedrohlichen Verletzung, die auf eine naturwissenschaftlich nicht fassbare Weise zu Blindheit führen kann. Das Schockmoment wirkt auf der Grundlage der Erfahrung einer besonderen Verletzlichkeit. Doch wird auch hier der drastische Ansatz nicht weiter elaboriert, die Perspektive schwenkt anschließend wieder auf den ja auf eine andere Weise drastisch trostlosen Alltag C.s zurück. Diese Art von mikrodrastischen Einschüben finden sich häufig. Auch das Feld des Sexuellen ist auf eine drastische Weise immer wieder angesprochen. So verweist der Erzähler angesichts eines vorwiegend aus Frauen bestehenden Schreibkreises auf einen verstörenden Vorfall hin, dessen sich die angesprochenen Frauen gar nicht bewusst sind:

[D]ie Frauen wussten nicht, dass der namhafteste aus der Reihe ihrer Kulturminister einst seinen Browning in die Fotze einer jungen Prostituierten abgefeuert hatte, eine göttliche Geste [...]. (Ü 249)

Im Gegensatz zu den Beispielen zuvor ist hier mit dem Wort „Fotze“ die Hilbig'sche Wortwahl der Brutalität der Szene angepasst. Auch der letzte Satz passt in das drastische Gefüge, indem eine zynische, kalte Bemerkung die Passage abschließt. Dass in *Eine Übertragung* mit Gott vor allem Stalin gemeint ist (vgl. Ü 244), lässt zwar eine andere als die rein blasphemische Lesart des Satzes zu, aber drastisch bleibt die Passage in beiden Fällen.

Die Drastik der Körperlichkeit lässt sich noch durch ein weiteres Beispiel belegen, bei der es um den Fund einer Person geht, deren Hilfeschreie das Erzähler-Ich zuvor geflissentlich überhört hat:

Später fand ich ihn [S.] bei uns im Hof, das Gesicht kaum noch kenntlich, die Scherben der Brille steckten ihm in den Augenbrauen, sein Hemd zerrissen und blutgetränkt, die Rippen zerschmettert, die Hoden schwarzblau und angeschwollen wie Hühnereier. (Ü 211)

Diese Beschreibungen sind auch deswegen als drastisch zu bezeichnen, weil sie durch die kaltblütige und fast schon pedantische Aufzählung der Verletzungen des geschundenen Körpers Rückschlüsse auf den Tathergang zulassen. Auch hier sind wieder die Augen und die Hoden als besonders verletzlich und schmerz anfällige Körperteile hervorgehoben. Dass es durchaus auch mit komischen Elementen durchsetzte mikrodrastische Passagen gibt, wird in der folgenden Passage deutlich, in der ein Widersacher und früherer Schulkamerad von C. aufgrund seiner Zahnstellung beschrieben wird. Auch in diesem Fall ist ein kleiner Bereich des Körpers hyperfokussiert, wird durch die Erwähnung der „Fraßstellen“ am Zahnhals am empathischen Vermögen der Leser*in angesetzt, ohne dass die so hervorgerufene Empathie weiter gepflegt oder entwickelt würde:

[D]ie oberen Vorderzähne [Wallers], immer freigelegt, waren dauernd von Speichel bedeckt, der sie wärmte, doch sie litten darunter und wiesen an den Zahnhälsen große, schwarze Fraßstellen auf. (Ü 201).

Interessant ist auch, dass ein sprachliches Element in diese Beschreibung hineinwirkt, denn kurz darauf wird berichtet, „dass seinen Worten laufend Speichelfäden vorausflogen“ (ebd.). Hier erweist sich das Empfinden von Ekel als das Begründungselement der Drastik dieser Schilderung.

Mikrodrastik des roten Punktes

Eine Besonderheit von *Eine Übertragung* ist es nun, dass sich ein Geflecht mikrodrastischer Äußerungen an einer zunächst gar nicht drastischen Vorstellung von der Bedeutung eines i-Punktes festmachen lässt. Dazu ist man zunächst auf die Metaphorik des Punktes verwiesen, die insofern an das bereits Gesagte anschließt, als C. ja gerade die Figur ist, die sich nicht in die kontroverse Standpunktsymmetrie zwischen A. und B. einordnen lassen möchte (Hilbig, 2021, 665). Auch C. muss ja an „irgendeinem Punkt beginnen“ (Ü 153). Doch ist auch ihm letztlich klar: Ein „Standpunkt, der in einem Großteil der Einzelscheinungen lediglich ein verbal behaupteter Standpunkt war, war zu einem von der Bürokratie abfragbaren und verwaltbaren Faktor geworden“ (Ü 155).

Als eine rein bürokratische Setzung lässt der Standpunkt jedoch „weder das Sein noch das Bewusstsein als vorrangige Kriterien bestehen“ (Ü 155). C. begegnet dann im

Gefängnis bei seinem Mitinhaftierten Z. allerdings eine weitere, rationalere und konstruktivistische Sicht dessen, was ein Standpunkt ist:

Aber du musst wissen, dass es den entscheidenden Punkt, den du suchst, gar nicht gibt. Deshalb musst du diesen Punkt erfinden. Es ist egal, ob er stimmt oder nicht. Die Hauptsache ist, du strengst deinen Grips an. (Ü 113)

Nicht also der als C. gesetzte, sich der Logik von A. und B. entziehende Ich-Erzähler ist hier gefragt, sondern ein Erzähler, der selbst wiederum sich seinen Punkt als fiktional erfinden muss. Er muss sozusagen nicht nur sich als C. erfinden, sondern auch anerkennen, dass die Grundlage dieser Erfindung inexistent ist. So fragt er schließlich wenig später mit einigem Recht seinen Mithäftling, ob er denn selbst seinen „fehlenden Punkt gesucht“ [habe] [...], [ob er] diesen Punkt, den es nicht gibt, erfunden [habe]?“ (Ü 115). Beides bejaht der Mitinhaftierte Z., der später ja in der Tat das Land in Richtung Westen verlässt und dadurch wirklich einen Standpunkt jenseits der Standpunkte erreicht.

Diese Bemerkungen scheinen nun zunächst einmal wenig mit Drastik zu tun zu haben, doch ist es andererseits verblüffend, wie Hilbig von den reichlich abstrakten Ausführungen über den Standpunkt auf dem Umweg einer relativ kurzen, aber durchaus drastischen Bemerkung über den Tod Stalins ein Leitmotiv des Romans etabliert und mit anderen Komponenten der Drastik des Romans verknüpft. Aber schon in der Gleichsetzung Gottes und Stalins liegt eine drastische, geradezu blasphemische Komponente. So erinnert sich C. zunächst an einer Stelle, „[...] dass Gott in diesem Jahr einem Herzversagen infolge kurzer und schwerer Krankheit, erlegen war und dass er [der Junge / C.] plötzlich allein war, ohne Gott, seit diesem Jahr 53“. (Ü 244)

Der Tod Gottes ist hier also mit einer Veränderung der Selbstwahrnehmung verbunden, C. fühlt sich nach Stalins Tod nicht mehr als Teil einer Gemeinschaft, sondern die Gemeinschaft scheint mit Stalin ebenfalls zu verschwinden oder, wie es an einer anderen Stelle heißt, mit der in eine Abstellkammer verstauten „Mumie Gottes“, die die Grundlage einer weiteren noch heranzubildenden „nekrophilen Neurose“ (Ü 246) zu werden droht (vgl. Grosset / Werth, 2008, 244-251). Mit Stalins Tod ist für C. zudem die Verbindung zwischen Körper und Geist abgebrochen (Ü 246f). Diese Dissoziation führt zur Illusion, verwechselt worden zu sein. Und genau dies ist der Ansatz für eine mikrodrastische Ausführung C.s, der sich an eigene Gedanken aus dieser Zeit erinnert.

Einer dieser Gedanken war, dass er es selbst gewesen war, den man verwechselt hatte, schon immer, von früh auf, war er verwechselt worden, von der Macht verwechselt worden, von Gott verwechselt worden, die letzten Atemzüge Gottes, sein letztes röchelndes Husten, Blutpartikel versprühend, hatte ihn verwechselt. (Ü 300)

Der in seiner Identität unsichere, dissoziierte C. ist demnach deswegen der, der er ist, weil er einer Verwechslung unterlag. Unklar bleibt dabei, ob sich dem „Gott“ Stalin hier ein Fehler unterlaufen ist, die Verwechslung also unabsichtlich erfolgt ist. Dem wäre entgegenzuhalten, dass einem „Gott“ so etwas nicht passiert, insofern Gott sich nicht irrt. Der Begriff der Verwechslung ist hier also ironisch und subversiv gebraucht. Wenn es sich um ein in irgendeiner Hinsicht absichtliches Verwecheln handelt, dann wäre die dämonische Natur dessen, der diese Verwechslung vornimmt, in Betracht zu ziehen. An dieser Stelle ist dann die Stelle, wonach der Gott „Blutpartikel versprühend“ gestorben sei, in Anschlag zu bringen. Der Dämon, so könnte man hier sagen, verteilt seine im Blut präsente Kraft, aber auch die Gewalttätigkeit als Grundprinzip seiner Herrschaft, in Form von kleinen Portionen des Blutes über die Welt. Das weitläufig versprenkelte rote Blut des Diktators ist ein Motiv, das sich noch in einem anderen Kontext des Romans in Form roter i-Punkte wiederfindet. Auf der Ebene der Romanhandlung findet sich dieses Motiv in einem Gedicht des Ich-Erzählers C. in *Eine Übertragung*. Zunächst wird dieses Motiv als literarisches in einem Schreibzirkel besprochen, den C. besucht. Hier stößt das Motiv auf Unmut, da es sich nicht im Sinne einer eindeutigen Botschaft auflösen lässt. So heißt es:

[U]nd in der angefochtenen Zeile verlangte ich *einen roten i-Punkt für jedes Wort* [kursive Hervorhebung im Original]. 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. (Ü 185f)

Während C. sich weigert, dem Motiv des roten Punktes irgendeine politisch brauchbare Bedeutung zuzuweisen, streiten sich die Mitglieder des Schreibzirkels um die richtige Interpretation des Motivs. C. wendet sich hier nicht gegen die Interpretation an sich, sondern gegen die Möglichkeit einer Rückkopplung des Motivs mit einer Wirklichkeit, die ja aus seiner Perspektive ebenso unwirklich ist wie die Unwirklichkeit. Und so erinnert er sich im weiteren Fortgang des Romans:

Hatte er irgendwann von einem *roten i-Punkt*, den er auf jedes Wort wollte, gesprochen, so stammte dies noch ganz aus der Reserve objektiv berechneter Vorstellungen, die von der Wirklichkeit [...] nichts wissen wollten. (Ü 247)

Wenn es zu Beginn des Romans aus der Ich-Perspektive heraus bereits geheißen hat: „aus bloßem Grauen schon werde ich der Vorstellung den blutigen Punkt auf das ‚i‘ setzen“ (Ü 13), so wird nach der viel später erfolgenden Erzählung der Szene in der Schreibgruppe und der Motivik des versprenkelten Blutes noch deutlicher. Nach der mehrfachen Wiederholung dieses eigentümlichen Motivs scheint C. dann doch mit der

Zeit genug davon zu haben, aber er vermag dieses aufdringliche, das Drastische zumindest streifende Motiv nicht mehr loszuwerden. Er fühlt sich an das „endliche[...] Klingeln in der Klamotte [erinnert], in der ich darauf erpicht war, den blutigen *Punkt* auf das schrille ‚i‘ zu setzen“ (Ü 269). Während eines Verhörs bei der Polizei ist ihm „die unauslöschliche Zeile mit meinem blödsinnigen ‚roten i-Punkt auf jedem Wort‘ ins Auge gesprungen.“ (Ü 308)

Der rote Punkt ist jedoch nicht nur ein besonders hartnäckiges diakritisches und politisches Zeichen, sondern steht auch für einen Schlusspunkt ein. Er ist zugleich der potentielle Schlusspunkt seiner Existenz als Romanfigur. Der rote Punkt löscht ihn sozusagen in dieser Funktion aus, und das auf eine wie zu erwarten drastische Weise:

Der Hieb auf meine Schädeldecke war ein ganz untrügliches Zeichen gewesen. Es bedeutete, dass ich in dieser Geschichte nichts mehr zu suchen hatte, ich war ausgeschaltet und schon weitgehend vergessen, und dies auf eine Art, in der ich mir lästige Figuren früher selbst aus meinen Geschichten eliminiert hatte. Die mir auf dem Scheitel zerspringende Flasche war für mich der Punkt auf dem ‚i‘: Finis! (Ü 319)

Doch diese Herleitung des Motivs des roten Punktes ist nur eine von mehreren – wie könnte es auch angesichts der Weigerung C.s, eine eindeutige Interpretation des Motivs vorzunehmen, anders sein.

Panerotische Mikrodrastik: Die schlüpfrige Gießerei-Passage

Die bereits genannte Metaphorik des i-Punktes hat eine Ursprungsgeschichte, die einerseits den drastischen Aspekt dieser Metaphorik unterstreicht, andererseits aber eine gewisse Eigenständigkeit und Episodenhaftigkeit im Kontext des Romans ausmacht. Zu Beginn der Schilderung dessen warnt der Erzähler:

Der Hintergrund, der mich zu dem rätselhaften Vers [*einen roten i-Punkt für jedes Wort*; 185] veranlasst hatte, war nicht besonders stubenrein. (Ü 187)

Wenn das Hilbig in seinem Romantext so festhält, so verweist er zum einen auf das Subversive des Textes, zum anderen auf das für drastische Kunst so zentrale Element des Sexuellen (vgl. Dath 2005, 165), genauer gesagt: auf die im bürgerlichen Konformismus verpönte „Geilheit“ (Linck, 2016, 36). Ferner wird im Folgenden der Etablierung des „peinlichen und fiesen Winkel[s]“ (ebd., 15), eine für Dietmar Dath wichtige perspektivische Eigenheit des Drastischen, Aufmerksamkeit gewidmet.

Bei der Beantwortung der Frage nach der Herkunft des Motivs des roten Punktes tischt C. nun eine sehr merkwürdige Geschichte auf, die höchst voyeuristische Züge trägt und in der „Verlängerung von Zeige-, Rede- und Beobachtungsformen“ (ebd., 80) zu

verstehen ist, die nach Dath als drastisch gelten können. Welche ätiologische Erzählung von der Entstehung des Bildes vom roten i-Punkt bietet C. nun den Leser*innen an? Und: übertreibt er hier nicht allzu drastisch – und auf eine fast schon komische Weise?

Das situative Setting, in dem die Erzählung von der Entstehung des Motivs des roten i-Punkts anzusiedeln ist, ist von einer imposanten erzählerischen Wucht. Ein Bezug zum i-Punkt ist zwar nicht zu erahnen, doch erscheint es als die Steigerung der öden Lebenswelt, die den motivischen Hintergrund des Romans darstellt:

In der Gießerei waren die Ölbäder, in den großen Wannen im tiefsten Geschoss der unterirdischen Gießereietagen, versuppt; sie dienten zur Reinigung der schweren Stahlblechfilter, die in mehreren tausend Stück zu monströsen Galerien verkettet durch alle Stockwerke der Arbeitshallen liefen. (Ü 187)

Die Situation in der Gießerei ist – „der gesamten Gießerei drohte der Kollaps in bleischweren Rauchen und schwarzen Bränden“ (Ü 187) – dramatisch, weshalb alle Heizer „auf allerhöchsten Befehl hin zusammengetrieben“ (Ü 187) werden. Ihnen wird nun eine „übermenschlich erscheinende [...] Kraftaktion“ (Ü 187) zugemutet. Sie sollen „die schier unübersehbaren Schäden, koste es was es wolle, [...] beheben, die erst fünf Minuten vor dem Totalausfall der komplizierten Zuluftanlagen erkannt worden waren.“ (Ü 187) C. berichtet, dass er dazu abkommandiert worden sei, „den Schlamm aus den Ölwannen im Keller zu schöpfen“ (Ü 188), also gewissermaßen die Reinigungsbäder wiederum zu reinigen. Die Materie, mit der es C. hier zu tun hat, ist angetan, als eine Art industriell-psychologisches und drastisches Abjekt gelten zu können:

[W]enn wir vor die Wannen gelangten, schöpften wir mit blechernen Fäkalienkellen den breiigen, kohleschwarzen Schlamm, der in Öl fast die Konsistenz porös fließenden Gummis angenommen hatte, aus den Wannen in die Schubkarren und balancierten die zentnerschwer gewordenen Fahrzeuge zum Ausgang zurück. (Ü 188)

Hervorgehoben wird ferner, dass diese Arbeit nicht nur an sich schon riskant und unerfreulich ist. Der „tückische Ölschlamm“ (Ü 188) schwappt immer wieder über, man befindet sich hier „fast bis zu den Knöcheln in Öl“ (Ü 189). Angesichts der Omnipräsenz des schmierigen Öls verwandelt sich der Keller angesichts der allgemeinen Rutschigkeit in einen „Ort des Slapsticks“ (Ü 189). Hilbig's Erzählkunst ist in der Schilderung der „widerlich glatten Ölbahn“ (Ü 190) äußerst plastisch. Hier, am Ort des öligen Abjekts (vgl. Amann, 2024), begegnet der Erzähler Lona, die er gleich in einer höchst sexualisierten Weise wahrnimmt, die sich über eine erotische Schilderung von Bekleidung hin zu einer drastischen Wahrnehmung des Begehrens steigert:

Lona trug einen faszinierenden, kornblumenblauen Leinenkittel, dessen Saum im oberen Teil der kraftvollen, doch wohlgeformten Schenkel einen stets gespannten Abschluss bildet. Das Kleidungsstück benötigte nur vier Knöpfe, um als geschlossen zu gelten; darunter strahlte bei jeder Gelegenheit die Unterhose hervor, die, der Farbe des Kittels ausgezeichnet angepasst, von einem Rot war, das mich an die Signalfarbe des Klatschmohns erinnerte. Diesem Rot [...] galt meine ganze Aufmerksamkeit. (Ü 190)

Nicht weit von „pornographischer Drastik“ (Dath 2005, 167) entfernt, wird das Rot des i-Punktes nun Assoziativ mit einer Unterhose und jenem Rot, das die Unterhose verbirgt, verbunden. Dies ist die Ausgangslage für die Schilderung der dramatischen Szene, die dann folgt. Hier wird deutlich, dass Drastik und Dramatik die gleiche etymologische Wurzel haben (vgl. Rettig 2010, 47), denn das Unheil droht in Form eines unfallträchtig verselbständigten Schubwagens, der quasi in Zeitlupe und verschuldet von C. auf die Trägerin der auf ihn betäubend wirkenden Unterhose zurast. So berichtet C. aus der Perspektive der ersten Person Singular:

Mir erstarb der Ruf in der Kehle, im voraus entsetzt, aber vollkommen hypnotisiert, glotzte ich auf das vorrückende Ungetüm, das ruhig und unaufhaltsam mit dem gelben Gummihandstück der präzise zielenden Griffstange in das Zentrum des Lethe, genau auf den Doppelrand des Vulkans zwischen den beiden feuerwehrröten Hinterflächen traf, noch längst nicht halt machte, so dass Lona nach einem zaghaften Ausfallschritt besiegt auf alle viere kippte, sofort aber mit gellendem Aufschrei und mit all ihrer Muskelkraft sich zur Seite schnellte. – Iiih! schleuderte sie mir einen hohen Ton von gewaltiger Vibration entgegen und schoss die vernichtenden Pfeile ihrer weiten Augen auf mich ab. – Iiih? wiederholte ich, und da mir nichts Besseres einfiel, sagte ich zu ihr, die eigentlich Ilona hieß, iih ... genau das ist es, was dir fehlt! – Aber nicht jetzt ... und nicht hier, du Schwein, fuhr sie mich an, bevor sich ihre Wut in einem Gelächter Luft machte. (Ü 191)

Diese Passage, in der es ja im Grunde um einen durchaus bedrohlichen Beinahe-Unfall eines aus der Kontrolle geratenen schweren Karrens handelt, ist in ihrer sexualisierten Symbolisierung als drastisch zu bezeichnen. Der Beobachter, in einen „göttlichen Voyeur“ (Ü 191) verwandelt, ist von der „blindlings in [seinem] Kopf agierenden Geilheit“ (Ü 192) überwältigt und seinem „Assoziationsvermögen“ (Ü 192) ausgeliefert. Dies steigert die bereits zuvor sexuell konnotierte Wahrnehmung der Arbeitskollegin und lässt die gewaltsame Berührung der Transportschubkarre mit dem Unterleib Lonas zu einer Präfiguration des Geschlechtsaktes mutieren. Die Sprachlosigkeit, der Schrecken und der Schmerz, der sich in Lonas Schrei manifestiert, werden dadurch mit der Perspektive des Erzählers verbunden, dass er diesen Schrei in der Intonation einer Frage imitiert und dann das Unterschwellige explizit macht. Die „vernichtenden Pfeile“ Lonas sind so gesehen kontrafaktische Varianten der Pfeile Amors, schließlich wird die drastische Situation in einem einverständlichen Gelächter Lonas aufgehoben. Die durch drastische Formulierungen und Geschehensberichte

literarisch überhöhte Wirklichkeit ist im Kontext des Liebesdiskurses des Romans zu lesen. Denn der sich im vom Geheimdienst überwachten Schreibzirkel gestellten Frage, „ob [er] denn wisse, was Liebe sei“ (Ü 247) ist eine normative Struktur inhärent, die mit der drastischen Schilderung der Szene im Keller durch ihre Gewaltsamkeit und Frivolität ausgehebelt wird. Doch damit ist das Potenzial der Figur der Lona, die ja eigentlich mit einem anfänglichen, immer wieder unterschlagenen „I“ beginnt und Ilona heißt (Ü 192), noch nicht ausgeschöpft. Die Besessenheit von diesem „I“ Lonas ist neben der roten Unterhose ein weiteres Indiz für die Herkunft der Metaphorik des roten Punktes. Doch wie sehr Lona selbst sozusagen in drastischer Form zu einem punktuellen Ereignis mutieren kann, ist in einer weiteren drastischen Metaphorik des Romans wahrzunehmen.

Mikrodrastik des sexualisierten Körpers und der Dinge

Lonas Fahrrad wäre als „Indizienbeweis“ (Ü 149) dazu angetan, C. als Brandstifter zu exkulpiert, doch verzichtet C. darauf, dies in der Argumentation der Polizei gegenüber in Anschlag zu bringen. Nachdem Ilona metaphorisch schon für den roten Punkt erhalten muss, ist sie auch noch für eine weitere punktuelle Reduktion vorgesehen. C. ist vom Sattel von Lonas Fahrrad angetan und führt nun ein rein auf sich selbst beschränktes Assoziationspiel zu einer farblich abweichenden Stelle des Sattels vor:

Es [Lonas Fahrrad] hing dunkel mit einer fast schwarzen Verfärbung auf der Spitze des Sattelknaufs der sonst hellbraunen ledernen Sitzfläche des Gefährts zusammen, und irgendwie wollte es mir nicht aus dem Kopf, dass jeder Blick, dem ich das Rad etwa / einer Inspektion preisgeben musste, von diesem Fleck unwiderstehlich angezogen wäre. (Ü 150)

Diese für die Drastik ja recht typische Blickverengung wird noch satirisch gesteigert, indem C. auf die für die Stasi kennzeichnende Arbeit mit Geruchsproben verwiesen wird (vgl. Deutsches Spionagemuseum, 2024). Der Fahrradsattel ist einerseits als symbolisch überladener Gebrauchsgegenstand gekennzeichnet, er ist aber auch als Requisit einer die bedrückende Wirklichkeit übersteigernder Hoffnungen, die im Folgenden drastisch überhöht werden:

[B]anale Requisiten des Daseins, das ich verlassen wollte: ein ziemlich lädiertes Fahrradsattel aus fleckigem Leder, den ich, in der schwachen Hoffnung auf unüberbietbare Geschmacklosigkeit, eine Geruchsprobe nannte ... den ich in Wahrheit, wie das abgeschnittene Ohr einer Geisel, an Lona senden wollte. (Ü 158)

„Lonas Fahrradsattel“ (Ü 275) ist so gesehen ein Teil Lonas, er wird dies umso mehr, als sich C. dann wirklich wie ein Stasi-Spitzel mit dem Geruchsvergleich beschäftigt:

[I]ch saß am Küchentisch, hielt mir die Hände wenige Zentimeter vor das Gesicht und sog die Luft durch die Nase, wenn ich tatsächlich meinte, etwas von Lonas Arom in diese durch meine gespreizten Finger gesogenen Luft zu verspüren, war ich für Sekunden erleichtert. [Ich] verglich den Duft meiner Finger mit demjenigen des nachgedunkelten Sattelknaufs; selbst wenn ich eine deutliche Übereinstimmung hätte feststellen können, hätte ich den Tatsachen nicht geglaubt. (Ü 184)

Die drastische Vorstellung einer geheimdienstlichen Praxis und ihrer erotischen Überhöhung ist, wenn man so will, eine positive, die Wirklichkeit übersteigende und neue Perspektiven eröffnet, wenn auch nicht ohne den für die Drastik zuweilen kennzeichnenden Ekel als „Einbruch in die Routinen der distanzierten Geselligkeit“ (Lethen, 2016, 28).

Mikrodrastik des Körpers und seiner Auflösung: Acheron

Neben der Drastik, die sich um den Themenkomplex des i-Punktes, der Begegnung mit Lona und ihrem Fahrradsattel entfaltet, kennt der Roman *Eine Übertragung* auch die Drastik des Sich-Entlehrens und der Auflösung des Körpers. Diese Art der Mikrodrastik entwickelt sich auf der Grundlage dessen, dass G., um alle Beweise seiner Involviertheit zu vernichten, einen Kassiber verschluckt, auf dem ein Mord angekündigt wird (Ü 18f u.ö.) - und um den sich letztlich die „Erinnerungen“ (Ü 21) C.s ranken. Nun könnte man die diachrone Funktion des Motivs des Kassibers im verschachtelten Handlungsgefüge des Romans untersuchen, aber auch die punktuelle Thematisierung desselben als etwas, das einen überraschend starken Durchfall verursacht, ist im Sinne einer auf Drastik abzielenden Betrachtung des Romans von Bedeutung. Zunächst wird C. zum Betrachter seines Durchfalls, den er symbolisch überhöht und in Anspielung an die antike Vorstellung vom Unterweltsfluss als Acheron (vgl. Grübel / Moser 2017, 1179) bezeichnet.

Lagerte dort nicht, seines Körpers entblößt aus Schwäche, der gesamte Inhalt von mir, dort: *in Acheron*. War dort nicht der gesamte Durchfall meines Verstandes zu finden, vor sich hin wesend. (Ü 62)

Die Situation, in der sich C. auf diese Weise zu entleeren glaubt, ist fast schon grotesk, denn es ist der Moment seiner eigenen Haftentlassung, die vom Gefängnispersonal entwürdigend gestaltet wird, indem man ihm die Entlassung beim Toilettengang übermittelt:

Ununterbrochen mussten wir abgehört, beobachtet worden sein ... auf welchen Schluss sonst sollte ich kommen, wenn ich mich erinnerte, dass die Entlassung mich in einem Moment überraschte, als ich auf der Toilette saß: um mich nach der Entlassung doppelt entwürdigt unter die Menschen treten zu lassen ... die Entlassung, in Form eines Schleims aus halb verdunsteter blauschwarzer Tinte, die in mir offenbar schon in Verwesung überging, während meine drei Kumpane mit gerümpften Nasen und ostentativ abgewandten Gesichtern am Tisch saßen, und während ich den finsternen geräuschlosen Geruch meines Innern unter mir aufsteigen spürte ... entsetzt hörte ich das Schließen an der Tür, konnte aber nicht rechtzeitig von dem Becken hoch, da ich plötzlich einen neuen / Schlammstrahl aus mir entlassen musste, der nicht abreißen wollte ... (Ü 68f)

Auch dies ist, wie schon die Ölschlamm- Episode, im Kontext Lonas eine höchst dramatische, auf „Explizitheitseffekte“ (Dath 2005, 30) setzende Schilderung einer drastischen Situation, die mit der Schilderung des Drastischen in eins fällt. Die Drastik des Fäkalen hat übrigens noch eine weitere mikrodrastische Bezugsstelle, an der C. sein Kesselwärterzeugnis in den Händen hält: „[D]ie heraldisch-goldgelbe Staatsrosette vom Titel des Papiers [des Kesselwärterzeugnisses] glotzte ihn einäugig an, wie eine Analöffnung.“ (Ü 301)

Fazit

In Ergänzung einer auf Handlungsstrukturen und diachrone Verweise ausgehenden Lektüre des Romans *Eine Übertragung* von Wolfgang Hilbig, wie sie beispielsweise vorbildlich bei Michael Opitz (Opitz 2017, 395-397) und ebenso pointiert wie ausführlich bei Stephan Pabst (Pabst 2016) zu lesen ist, ist im vorliegenden Aufsatz der Versuch gemacht worden, auf der Grundlage der Arbeiten von Dietmar Dath, Davide Giuriato, Eckhard Schumacher und anderer eine an drastischen Schilderungen orientierte Lektüre des Romans zu etablieren. Dabei ist die Beobachtung zu machen, dass Wolfgang Hilbig zwar sehr wohl auf drastische Schilderungsweisen zurückgreift, wie sie beispielsweise in der Populärkultur, aber auch in der Avantgardeliteratur anzutreffen sind. Er tut dies jedoch auf eine höchst eigenständige und originelle Weise, indem er die Drastik in Abbeviatur entfaltet, was man wiederum als Mikrodrastik bzw. als mikrodrastische Passagen über den ganzen Roman hinweg wahrnehmen kann. Diese drastischen Passagen stehen aber überraschenderweise in einem symbolischen Verweissystem zueinander. Neben den von Drastik ermöglichten Effekten auf die Leser*innen hat diese Form der Drastik insofern einen erhellenden Zweck im Sinne eines Transparenzeffekts (vgl. Dath 2005, 39), als sie Hilbig ermöglicht, die Wirklichkeit der im Hintergrund wesenden Welt der Normalität als drastisch avital zu beschreiben. Und so liest sich dann der Schluss des Romans aus dieser Perspektive auch nicht sozusagen als resignative Beschwörung des Acheron, sondern als eine drastische Möglichkeit die

Welt vital zu übersteigen. Im Ausruf „Maacht ... Maaacht!“ (Ü 342) begibt sich der Roman dann auf die Ebene des Widerstands und des Protests. Wenn C. im Verlauf des in sich mehrfach verschlungenen Romans gelernt hat, dass dies, dass drastische Weltwahrnehmungen, auch wenn sie pathologischen Anstrich zu haben scheinen, den Aufschrei des Protests gegen avitale und devitalisierende Weltverhältnisse begründen helfen können. Darin ist dann auch aus dieser Perspektive der Titel des Romans erfüllt: am Schluss findet die performative *Übertragung* der Welterfahrung in Widerstand und in die Begründung eines neuen erzählerischen Ichs statt. Wie sich dieses wiederum schlägt, müsste im Werk Hilbig's schrittweise und auf die jeweiligen Texte bezogen weiter untersucht werden.

BIBLIOGRAFIE

- AMANN, C. 2024. „Abjekt.“ In: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:abjekt-4515> (eingesehen am 12.02.2024).
- BAUDELAIRE, C. 1987. *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp, 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- DATH, D. 2005. *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DEUTSCHES SPIONAGEMUSEUM. 2024. *Geruchskonserven*. In: <https://www.deutschespionagemuseum.de/sammlung/geruchskonserven> (eingesehen am 12.2.2024).
- DRÜGH, H. 2016. „Drastik und Warenwelt.“ In: *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Hrsg. von D. Giuriato, und E. Schumacher. Paderborn: Fink, 183-206.
- EGGERS, M. 2016. „Herzblut. Zu H. H. Jahnns Pastor Ephraim Magnus, zu Sarah Kane und zur Geschichte der szenischen Gewaltdarstellung.“ In: *Drastik, Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Hrsg. von D. Giuriato und E. Schumacher, 95-111. Paderborn: Fink.
- GANSEL, C. 2021. „Affirmation und Aufstörung? Zu Aspekten des Modernediskurses im ‚geschlossenen‘ System der DDR.“ In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von S. Pabst, S. Arlaud, S. Banoun und B. Terrisse, 17-47. Berlin: Verbrecher Verlag.
- GIURATO, D. 2016. „Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung.“ In: *Drastik, Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Hrsg. von D. Giuriato und E. Schumacher, 7-19 Paderborn: Fink.
- HILBIG, W. 2019. *Eine Übertragung. Roman*. Frankfurt am Main: Fischer. [=Ü]
- . 2021. *Essays – Reden – Interviews*. In Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch. Frankfurt am Main: Fischer.
- GRÜBEL, I., MOSE, D.-R. 2017. „Hölle.“ In: „Brednich, Rolf Wilhelm.“ In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 6, 1178-1191. Berlin-Boston: de Gruyter.
- GROSSET, M., WERTH, W. 2008. *Die Ära Stalin. Leben in einer totalitären Gesellschaft*. Aus dem Französischen übersetzt von Enrico Heinemann. Stuttgart: Theiss.
- HAMETNER, M., MENGERINGHAUS, M. (Hg.). 2023. „Wiedergewinnung der Moderne. Wolfgang Hilbig und Walter Höllerer.“ In: *Die Horen*. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. 68. Jahrgang, Ausgabe 289, 1/2023. Göttingen: Wallstein.
- KÖHLER, E. 2006. *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*. Hrsg. von H. Krauß und D. Rieger. Bd. 6.3: *Das 19. Jahrhundert III*, 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.
- LINCK, D. 2016. „Aufdringliche Singularitäten. Drastik und die Ordnung des Werkes.“ In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun und B. Terrisse, 33-53. Berlin: Verbrecher Verlag.
- MARTINEZ, E. S. 2016. „Zwischen Evidenz, Ereignis und Ethik. Konturen einer Ästhetik und Poetik des Drastischen.“ In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun und B. Terrisse, 69-92. Berlin: Verbrecher Verlag.
- . 2019. *Drastik. Zur Logik und Ästhetik eines populärkulturellen Paradigmas*. Münster: Unipress.
- MENNINGHAUS, W. 1999. *EKEL. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- OEHLER, D. 1995. „Flaneur und Bürgerschreck. Die literarische Provokation Baudelaires.“ In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von R. Grimminger, J. Murašov und J. Stückrath, 42-63. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- OPITZ, M. 2017. *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2021. „Wolfgang Hilbig. *Ich unterwerfe mich nicht der Zensur*‘. *Briefe an DDR-Ministerien, Minister und Behörden*.“ In: *Neue Rundschau*. 132. Jahrgang, Heft 2/2021. Frankfurt am Main: Fischer.
- OSTHEIMER, M. 2021. „Wolfgang Hilbig und das Zeitregime der Moderne.“ In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun und B. Terrisse, 87-105. Berlin: Verbrecher Verlag.
- PABST, S. 2016. *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen: Wallstein.
- RETTIG, C. 2010. „Intensität und Drastik als literarische Strategien am Beispiel von Terézia Moras Roman *Alle Tage*.“ Saarbrücken: Müller.
- WIECZOREK, S. 2016. „Hilbig, Wolfgang.“ In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Hrsg. von W. Kühlmann. 2., vollständig überarbeitete Auflage, 412-414 Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.



JOHANNA KÄSMANN

EIN VERLASSENER SCHREIBTISCH UND DER PLATZ VOR DEM KESSEL

Orte des Schreibens in Wolfgang Hilbig's früher Prosa

ABSTRACT: Wolfgang Hilbig's literature rarely features conventional writing places. Rather, Hilbig's protagonists write in secrecy, retreating into secluded, often inaccessible places such as prison cells, Berlin basements, dilapidated apartments, and smoke-filled bars. A particularly significant writing place in the author's early prose is the place by the boiler. My reading traces this locale from the lesser-known story *Der Leser*, through the more widely recognized narratives *Die Arbeiter. Ein Essai and Der Heizer*, to Hilbig's debut novel *Eine Übertragung* to illuminate the specific poetics of this writing place, where writing emerges as an act of self-reading.

KEYWORDS: Wolfgang Hilbig; *Der Leser*; *Die Arbeiter. Ein Essai*; *Die Heizer*; *Eine Übertragung*; Self-reading.

Schreiborte sind mehr als nur Orte, an denen Schriftsteller:innen schreiben. In Tagebüchern, Briefen, Biographien, Fotobänden oder literarischen Texten rücken Arbeitszimmer und insbesondere Schreibtische immer wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit. Schreiborte üben auf viele Lesende eine Anziehung aus. Durch den Einblick in das Arbeitszimmer erhoffen sie sich, Aufschluss über das dort stattfindende Schreiben zu bekommen. Sie erwarten, dass „ein Ort, wo Lesenswertes entsteht, [...] auch sehenswert sein“ müsse (Perrig 2011, 9). Wolfgang Hilbig's Arbeitszimmer wurde ebenfalls mehrfach thematisiert und fotografiert. In Herlinde Koelbl's Fotoband *Im Schreiben zu Haus* beispielsweise reiht sich Hilbig neben Schriftsteller:innen wie Jurek Becker, Sarah Kirsch, Reiner Kunze, Elfriede Jelinek, Herta Müller, Thomas Brussig, Ingo Schulze, Günter de Bruyn, Monika Maron, Hans Magnus Enzensberger und Christa Wolf ein (Koelbl 1998). In ihrem Vorwort berichtet Koelbl vom unterschiedlichen Verhalten der Autor:innen, wenn es um ihre Arbeitszimmer geht: „Manchmal hatte ich Glück, und die Türen ins Arbeitszimmer öffneten sich leicht. Aber es gab auch schwierige, zähe Annäherungsversuche, lange Briefwechsel, [...] Drahtseilakttelefonate, Ablehnung“ (9). Auch wenn für zahlreiche Leser:innen eine starke Faszination von Schreiborten ausgeht, möchten wiederum viele

Schriftsteller:innen ihre Arbeitsstätten nicht zeigen. Für sie unterliegen diese Orte nicht selten einem strengen und störungsanfälligen Arrangement, das ihnen das Produzieren von Texten erst zu ermöglichen scheint. Der Blick von außen würde, so könnte man ihre Zurückhaltung lesen, dieses Arrangement möglicherweise gefährden.

Trotz einiger Widerstände konnte Koelbl 42 Autor:innen in ihren Arbeitszimmern ablichten. Die Kapitel in ihrem Band bestehen jeweils aus einem Interview und mehreren Fotografien: ein Porträtfoto, eine Aufnahme des Arbeitszimmers, eine Nahaufnahme der schreibenden oder tippenden Hände und Fotos von Details, die die Fotografin im Arbeitszimmer entdeckt hat.¹ Wenn man Koelbls Bilder von Hilbig jedoch betrachtet, werden die Erwartungen enttäuscht. Das Arbeitszimmer, „die Geburtsanstalt, in der die Texte das Licht der Welt erblicken“ (Krechel 1996, 6), stellt sich als recht unspektakulär und konventionell dar. Auf einem großen Perserteppich, zwischen zwei Fenstern steht in Hilbigs Arbeitszimmer ein Holzschreibtisch. Neben ihm auf der rechten Seite befindet sich ein weiterer niedrigerer Tisch. Auf diesen beiden verteilt liegen aufgeschlagene Bücher und Manuskripte. Rechts und links werden die Tische von vollgestellten Bücherregalen gerahmt. Schräg neben dem rechten Regal ist ein Sessel mit einem Beistelltisch gestellt – ebenso von Büchern und losen Papieren übersät (Koelbl 1998, 202). Die Nahaufnahme zeigt die Hände des offenbar am kleineren Schreibtisch sitzenden Hilbig. Seine rechte Hand hält ein vollgeschriebenes Notizbuch und einen Füller bereit, seine linke blättert eine Seite um. Auf der einen Seite des Tisches hat er eine Schreibmaschine positioniert, in die schon ein Blatt eingespannt ist. Daneben sind, um Korrekturen vorzunehmen, vier Tipp-Ex-Fläschchen aufgereiht (201). Eine der Detailaufnahmen zeigt einen Teil seines Bücherregals, an dessen Streben drei Karteikarten geheftet sind. Die Notizen auf diesen Karten sind lose Bemerkungen mit Schlagworten und Seitenzahlen ohne jeweilige Texte, die auch mit Kenntnis von Hilbigs Literatur nur schwer zugeordnet werden können (203). Auf der zweiten Detailaufnahme sieht man ein Bett, das an der gegenüberliegenden Wand des Schreibtisches steht und auf das eine Tagesdecke gelegt wurde (205).

Ob man nun durch diese Fotografien das programmatische Schreiben Hilbigs entdecken kann, ist fraglich, gerade auch deshalb, weil in Koelbls Reihe doch eher räumliche Ähnlichkeiten als Besonderheiten der 42 fotografierten Schreiborte hervorstechen. Der vermeintliche Blick hinter die Kulissen des Schreibens scheint weniger zu verraten, als die Leser:innen erwarten würden. Nichts lässt erahnen, dass in

¹ Neben diesem Fotoband veröffentlicht Herlinde Koelbl 2007 einen weiteren Band mit dem Titel *Schreiben! 30 Autorenporträts* (Koelbl 2007). Für diesen wählte sie 29 Autor:innen aus, die sie schon für den ersten Band 1997/98 fotografiert und interviewt hatte. Im Vorwort stellt sie voran, dass die Interviews gekürzt wurden und sich das Porträt von Günter Grass neu in ihre Reihe der Schriftsteller:innen hinzugesellt hat. In Hilbigs Kapitel fallen die Detailaufnahmen weg.

Hilbig's Arbeitszimmer Texte entstehen, die graue, verfallene, gespenstische Ruinen-, Industrie- und Stadtlandschaften entwerfen, in denen übermüdete, kranke, alkoholisierte und von Alpträumen geplagte Protagonisten orientierungslos herumirren.

Möglicherweise hat Koelbl im Falle Hilbig's den falschen Raum aufgesucht, denn Hilbig's Professionalisierung als Schriftsteller und das für diesen Zweck eingerichtete Arbeitszimmer lassen häufig Störmomente in seinem Schreibprozess entstehen, wie er im Interview mit ihr konstatiert: „Ich bin den ganzen Tag auf der Suche nach dem Moment, in dem ich schreiben kann“ (Hilbig zit. nach Koelbl 1998, 203). Hilbig's Arbeitszimmer ist demnach in erster Linie ein Warteraum. Zwar findet dort ein Schreiben statt, doch ist die verbrachte Zeit nur allzu oft vom Nicht-Schreiben geprägt. Diese Momente fallen vor allem, so Hilbig, mit seinem beruflichen Status als freischaffender Schriftsteller zusammen: „Ich geriet plötzlich als Autor in Beweisnot, mußte meine ganze Existenz auf das Schreiben richten: Es wurde auf einmal zur existentiellen Notwendigkeit. Das spürte ich als starken Druck“ (201). Darüber hinaus beklagt Hilbig: „Wenn man andauernd als öffentlicher Autor existieren muß, kommen so viele Dinge auf einen zu, die nicht unmittelbar zum Schreiben gehören“ (204).

Die Orte jedoch, an denen er noch vor seinem Schriftstellerdebüt geschrieben hat, verlangten weder eine Rechtfertigung noch weitere Verpflichtungen. Im Kesselhaus etwa, in dem Hilbig bis 1980 als Heizer arbeitete und nur nebenbei schrieb, stellte sich das Schreiben völlig anders dar. „Früher hatte ich nur für mich geschrieben – da war es gleichgültig, ob etwas fertig wurde oder liegenblieb, das entschied ich allein“ (201). Dass Hilbig im Keller des Kesselhauses schrieb, er lange Zeit in der Doppelexistenz von Heizer und Schriftsteller lebte und er in Anlehnung an Koelbl's Untertitel *Wie Schriftsteller zu Werke gehen* dort zweifach zu Werke ging, wurde bereits früh und wird bis heute in der Forschung vielfach diskutiert. In *Der Held und seine Heizung* entwirft Susanne Stephan mit der „Erkundung der Brennstoffe“ (Stephan 2023, 16) eine spezifische industrie- und umweltorientierte Literaturgeschichte, wendet sich ostdeutschen Autor:innen wie Werner Bräunig, Angela Krauß, Lutz Seiler, Kurt Bartsch und Franz Fühmann zu und räumt Hilbig gleich in zwei Kapiteln eine besondere Stellung ein. In *Das Revier des Wolfgang Hilbig* beschreibt Uwe Kolbe die Ambivalenz, die an diesem Schreibort vor dem Kessel entsteht: „Der freiberufliche Schriftsteller wird sich immer zurücksehnen nach dem, was er zugleich endlos problematisiert, nach dem Genom seines Schreibens.“ (Kolbe 2024, 51-52). Die Schreibsituation am Kessel ist „nahezu ein Gemeinplatz“ (Stillmark 2014, 138) geworden: Allein im dunklen, rußigen Keller des Kesselhauses, der für das Schreiben völlig ungeeignet war, schrieb Hilbig, wenn er gerade nicht Kohlen in den Kessel schaufeln musste. „Der Heizungskeller ist für Hilbig der Ort, an dem körperliche Arbeit und zugleich Spracharbeit geleistet wird“ (Opitz 2017, 285). Noch Jahre später kam Hilbig immer wieder in seinen Erzählungen, Romanen und Interviews

auf seinen einstigen Schreibort zurück. In der Dankesrede zum Georg-Büchner-Preis 2002 betonte er beispielsweise:

Wahrscheinlich sind mir dort, in meinem ersten Kesselhaus – an dessen Tür sich ein Schild befand: *Betreteten für Unbefugte verboten!* – zum ersten Mal ernsthaftere Überlegungen über meine Zukunft angekommen [sic], und vielleicht auch der Gedanke daran, daß ich inmitten einer falschen Umwelt lebte – auch wenn sich mir in dieser Umwelt plötzlich ein Refugium aufgetan hatte, in dem ich mir solche Gedanken machen konnte –, ich wußte auf einmal, ich wollte schreiben, und zwar nie und nimmer etwas anderes als schreiben. (Hilbig 2021, 303)

Mit dem Verbotsschild an der Tür bot das Kesselhaus für Hilbig einen Raum, der von äußeren Blicken geschützt war – einen Zufluchtsort zur Selbstreflexion. Das Kesselhaus war ein geeigneter Ort für die Feststellung, dass er dort im Werk und vielleicht auch schon in der gesamten DDR fehl am Platz war. Wie viele andere Arbeiter wurde Hilbig 1961 von der Produktion abgezogen und im Kesselhaus eingesetzt, weil wegen der schlechten Bezahlung und den ebenfalls schlechten Arbeitsbedingungen in vielen DDR-Betrieben ein Mangel an Heizern bestand (302-303). Innerhalb dieser staatlichen Maßnahme fand er paradoxerweise sein „Refugium“. Das Kesselhaus war damit ein Ort, den es zusammen mit seinem Schreiben vor „*Unbefugte[n]*“ zu schützen galt: „[E]s war ein Geheimnis, das in diesem Keller mit der rostigen Wärmeversorgungsanlage in mich eingetreten war. Und das noch immer in mir steckt [...]“ (303). Konkretere Details über das dort stattfindende Schreiben bleibt uns Hilbig jedoch schuldig. Wenn man es genau betrachtet, spricht er in seiner Dankesrede nicht explizit vom Schreiben, sondern von der Reflexion darüber, dass er schreiben möchte. Was eigentlich im Keller passiert, hält Hilbig auf eigentümliche Weise zurück. Das „*Betreteten für Unbefugte verboten!*“-Schild gilt vermutlich noch Jahre später, obwohl er längst nicht mehr dort arbeitete und sein Schreiben „ein gelüftetes Geheimnis“ (303) ist. Es scheint so, als ob Hilbig bewusst eine Grenze zwischen seinem Schreibort und den Außenstehenden aufrechterhalten möchte.

Zweifelsohne lässt sich Hilbigs Arbeiten am Kessel in erster Linie in einem ökonomischen Sinne erklären, denn er konnte schlichtweg, ohne eine Veröffentlichung in der DDR und dem damit einhergehenden Erhalt einer Steuernummer, nicht als Schriftsteller arbeiten und musste anderweitig seinen Lebensunterhalt verdienen (Opitz 2017, 14, 584-585/Opitz 2021, 59-60). Die folgende Lektüre möchte den Platz vor dem Kessel jedoch in einem durchaus weitreichenden poetologischen Sinne verstehen. Wie sich dort eine spezifische Form des Schreibens einstellt und sich der Schreibort stets – wie bereits angedeutet – der Sichtbarkeit entzieht, wird im Folgenden herausgearbeitet. Hierfür soll die Spur des Schreibortes von einer sehr frühen und von der Forschung bisher wenig betrachteten Erzählung *Der Leser* hin zu den bekannteren Erzählungen *Die Arbeiter. Ein Essai* und *Der Heizer* verfolgt werden. In einem letzten Schritt wird der Platz vor dem Kessel in Hilbigs Debütroman *Eine Übertragung* betrachtet, der nicht mehr in

einem engeren Sinne als Schreibort fungiert. Diese vier Texte thematisieren implizit oder explizit den Heizungskeller als einen geheimen Schreibort.² An diesem komplex funktionierenden Ort, der stets die Textproduktion ermöglicht und zugleich gefährdet, formiert sich ein Schreiben in Form einer Selbstreflexion. Diese Introspektionen ähneln bemerkenswerterweise denen, die auch Max Frisch in einem seiner Tagebucheinträge vorschwebte: „Man hält die Feder hin, wie eine Nadel in der Erdbebenwarte, und eigentlich sind nicht wir es, die schreiben; sondern wir werden geschrieben. Schreiben heißt: sich selber lesen“ (Frisch 1962, 22).³ Wie ein Seismograph – als Apparatur, die schreibend Beben ihrer Umgebung lesbar macht – schreibt der Platz vor dem Kessel an Hilbigs Texten mit und gibt die Bedingungen des Schreibens zu lesen.

Insofern dieser Schreibort in Hilbigs Literatur eine zentrale Funktion für die Textproduktion einnimmt, lässt er sich auf Grundzüge der Schreibszenen- und Schreibprozessforschung beziehen, die in der folgenden Lektüre den spezifischen Zugriff auf Hilbigs Texte darstellen wird.⁴ Eine Schreibszenen ist nach Martin Stingelin „die historisch und individuell [...] veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt“ (Stingelin 2004, 15). Widerstände beobachtet er an Stellen, an denen „sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert“ (15). Diese Stellen bezeichnet er auch als Schreib-Szenen – eine Bezeichnung, die bereits typographisch das Widerständige innerhalb dieser Konstellation ausstellt. Insbesondere sollen diese „Ensemblebildung und Rahmung in ihrer begrenzten Geltung und mit ihren Rissen“ (Campe 2015, 271) in der folgenden Lektüre von Interesse sein. Sie betrachtet in Hilbigs Texten jene Risse, die die Frage, ob „es sich um eine *Stelle* im Roman handelt oder ob nicht vielmehr *von hier aus* über das Gelingen oder Misslingen, Intention oder Schrift des Romans zu entscheiden ist“ (275), verkompliziert und die Beantwortung uneindeutig werden lässt. Komplexer wird die Analyse von Schreibszenen bei Hilbig

² In anderen Erzählungen wie *Die verlassene Fabrik*, *Über den Tonfall*, *Die Weiber*, *Die Arbeit an den Öfen* und *Der Geruch der Bücher* und den Romanen „*Ich*“ und *Das Provisorium* wird der Platz vor dem Kessel ebenfalls verhandelt. An bestimmten Stellen im Beitrag werden diese zwar angeführt, sollen aber nicht Gegenstand der Lektüre werden.

³ In „*Schreiben heißt: sich selber lesen*“. *Schreibszenen als Selbstlektüren* dient das Zitat aus Frischs Tagebüchern Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti als Titel und Ausgangspunkt ihres Sammelbandes (Giuriato, Stingelin, Zanetti 2008).

⁴ Erstmals entwickelt Rüdiger Campe 1991 das Konzept der Schreibszenen (Campe 1991, 759-772). Unter anderem führt Martin Stingelin seit 2004 mit seiner Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* diese Forschung fort (Stingelin 2004, 7-21). In dieser Reihe erschienen bereits über 30 Sammelbände und Monographien.

auch deshalb, weil seine Protagonisten häufig selbst Schreibende sind und dadurch interne und externe Schreibszenen mit ihren jeweiligen Rahmen und Rissen entstehen. An diesen Rissstellen lassen sich Irritationsmomente und topographische Unbestimmtheiten entdecken, die Dichotomien von Textinnen und -außen aufbrechen.

Aufeinander gerichtete Schreib- und Leseszenen

Noch bevor erste Gedichte und Erzählungen von Hilbig gelesen werden konnten, stellte er im Keller des Kesselhauses Überlegungen zu einer der komplexesten Bezugsgrößen in der Literatur an: dem Leser. Zwar schrieb er in dieser Zeit schon an einigen Texten und schloss sich 1967/68 verschiedenen Zirkeln schreibender Arbeiter an, doch seine Verlagssuche blieb lange Zeit erfolglos (Opitz 2017, 251-260, 263, 584). Man könnte es also auf den ersten Blick als überraschend oder reichlich ambitioniert bezeichnen, dass 1973 die Erzählung *Der Leser* von einem Schreibenden entsteht, der bis dato noch kein Schriftsteller war.⁵ Erst nach dem Erscheinen einzelner Gedichte in *Sinn und Form* konnte Hilbig 1980 als freischaffender Schriftsteller arbeiten, 1982 veröffentlichte er dann die Erzählung *Der Leser* im Prosaband *Unterm Neomond* beim Fischer-Verlag (Opitz 2017, 14, 584-585/Opitz 2021, 59-60).

Wenn man den Platz vor dem Kessel in Hilbigs frühen Werken sucht, würde man aller Voraussicht nach nicht zuerst an die anderthalbseitige Erzählung *Der Leser* denken. Weder lässt sich in ihr ein Kessel entdecken, noch ist der Protagonist ein Heizer. Lediglich am Ende verweist die Erzählung auf ein Feuer, das in spezifischer Weise auf das Schreiben und Lesen bezogen wird: „Gäbe es den Leser, nur mit den Augen, nein mit Feuer und Schwert, nur mit dem Mund spie er all seine Wörter ins leere Buch“ (Hilbig 1982a, 45). Was sich hier zwischen Lesen und Schreiben sowie zwischen Augen und Mund zeigt, erzeugt überwiegend Irritationen, die bis zum Ende der Erzählung nicht aufgelöst werden. *Der Leser* ist, wie es Jörg Bong in seiner detaillierten Lektüre betont, „[e]in höchst artifizielles Spiel“ (Bong 1999, 203), das die definitorische Erwartung des Titels nicht einzulösen scheint. „Ce texte auctorial par excellence, en ce qu’il met en scène le geste de l’écriture à l’œuvre, prend d’emblée acte de la disparition de l’auteur, remplacé par le terme lecteur, protagoniste éponyme du texte, et semble mettre en fiction les théories structuralistes sur la ‘mort de l’auteur’“, betont Bénédicte Terrisse (Terrisse 2019, 311). Die Erzählung „unternimmt mehrere Anläufe, die Vorstellung des Lesers zu formulieren, kommt aber [...] zu keinem gültigen, vorstellbaren Leser, nur zu Ansätzen, die sich aber alle relativieren, widersprechen“ (Bong 1999, 207). Die insgesamt sechs

⁵ Im Prosaband *Unterm Neomond*, in dem die Erzählung zum ersten Mal veröffentlicht wurde, ist im Inhaltsverzeichnis hinter den Titeln das jeweilige Entstehungsjahr angefügt (Hilbig 1982, 140).

Versuche sind als einzelne Sequenzen durch Gedankenstriche typographisch miteinander verbunden, zugleich als inhaltlich nicht unmittelbar Folgendes markiert. Was innerhalb der Abschnitte und in ihrer Abfolge erzählt wird, konstituiert einen Zwischenraum, von dem aus – wie im Folgenden noch zu zeigen wäre – ein Schreiben stattfindet. Mit dem ersten Satz beginnt die Erzählung damit, diesen Raum zu entwerfen: „Der Leser, gäbe es ihn, wäre folgendes Wesen: ein Mensch, von hinten anzusehen, der gebeugt am Tisch sitzt, unter starker Lampe, reglos zumeist, mit oder ohne Brille, mit oder ohne Augen, sichtbar oder unsichtbar der Kopf“ (Hilbig 1982a, 44).

Die Erzählung beginnt mit ihrem Titel. *Der Leser* als Paratext, als „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch [hier: zur Erzählung] wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“ (Genette 1992, 10), markiert den Anfang der Erzählung, fügt sie in die nächst größere Ordnung des Prosabands *Unterm Neomond* ein und macht das Geschriebene als Erzählung, als begrenztes Lesematerial verfügbar. So bildet der Paratext „eine Schwelle“, „eine ‚unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist“ (10). Innerhalb dieser Zone findet der Wechsel von Textaußen zu -innen statt. Durch den Anfang der *Leser*-Erzählung dehnt sich dieser Bereich jedoch aus. Der Eintritt in den Text wird in seiner Bewegung gestoppt. Der von Genette ausgewiesene Schwellenraum vergrößert sich in Hilbigs Erzählung.⁶

Hinzu kommt, dass sie sich semantisch mit ihrem Titel auf mehrere Textebenen zugleich richtet. Liest man die Erzählung *Der Leser*, die den Leser als eine Figur einsetzt, scheint die Erzählung immer schon Figur und Text zugleich zu meinen. In diese Unbestimmtheit treten wir, die das Geschriebene lesen, noch hinzu und verkomplizieren das vom Text angestoßene Bezugssystem. Die Erzählung adressiert die Figur, sich selbst als Text und ihre Leser:innen zur gleichen Zeit (Bong 1999, 203-204). Indes das Paratextuelle auf eigentümliche Weise bestehen bleibt und ein Dazwischen herausbildet, dehnt die mehrfache Adressierung diesen Bereich noch weiter aus. Innen- und Außen-Relationen konstituieren sich in dieser Konstellation stets neu, fallen aber durch die drei Ebenen auch gleichermaßen in sich zusammen.

Während die Erzählung mit Titel und Beginn beharrlich in diesem Schwellenraum verweilt, verschiebt sie den Leser ins Konjunktivische, ins Mögliche, ins Fiktive; mit der Bezeichnung „Wesen“ relativiert sie ihn zusätzlich (203-205). Noch vor jedweder

⁶ In seiner umfangreichen Analyse von Paratexten und ihrer Raumkonstitution bezieht sich Uwe Wirth u.a. auf Jurij Lotman, Michel Foucault, Jaques Derrida, Michel de Certeau und auch Gérard Genette. Wirth versteht Paratexte als „Übergangszonen, die durch eine doppelte Geste – die Geste der Grenzziehung und die Geste der Grenzüberschreitung – eine Grenze zwischen Außenwelt und Textwelt schaffen“ (Wirth 2009, 175).

Bestimmung des Lesers schickt die Erzählung den Zweifel an seiner Existenz voraus, setzt aber nichtsdestotrotz ihre Definition fort, die sich mit einem Doppelpunkt ankündigt.⁷ Der Doppelpunkt verändert, wie einst Karl Kraus konstatiert, nachträglich das Wort, das ihm vorausgegangen ist: „Manchmal lege ich Wert darauf, daß mich ein Wort wie ein offener Mund anspreche, und ich setze einen Doppelpunkt“ (Kraus 1990, 72). Kraus holt in seiner Reflexion das Körperliche – nicht auf eine Person, sondern auf ein Wort, auf einen Signifikanten bezogen – ein. In Hilbigs Erzählung ist es der ‚Leser‘, der den Mund öffnet und zu reden beginnt. Dieses Wesen spricht als Figur und Erzählung zur gleichen Zeit. Die mit dem Doppelpunkt angekündigte Rede, aber auch die zweifache Sprechinstanz treiben die relationalen Dynamiken von Innen und Außen voran und erweitern den Zwischenraum. Der Textkörper reißt dadurch immer weiter auf.

Gegenstand dieser Rede ist eine zunächst sehr konventionelle Szene am Schreibtisch. Die Reihe von Appositionen bewegt die Erläuterungen zum Leser von konkreten räumlichen Gegebenheiten über generalisierende Bestimmungen hin zu immer abstrakter werdenden Elementen (Bong 1999, 204-205). Ähnlich einem filmischen Zoomen wird die Figur zunächst aus einer Rückenansicht beobachtet, um schließlich auf die Tätigkeit am Tisch – förmlich über die Schulter schauend – zu fokussieren. Von der Körperhaltung und den Bedingungen am Tisch wechseln die Merkmale mit „reglos zumeist“ und „mit oder ohne Brille“ zum Allgemeinen einer am Schreibtisch sitzenden Figur. Durch das Fakultative von Augen und die Nicht-/Sichtbarkeit des Kopfes verschiebt sich die Figur weiter ins Irreale, denn es verschwinden offensichtlich gerade diejenigen Körperteile, die für das Lesen notwendig sind.

Die Erzählung inszeniert „die Vorführung des Lesers: des Lesers, der liest“ (207), indem sowohl Text- als auch Figur aufreißen und sich ihre körperliche Einheit allmählich aufzulösen beginnt. Der dreifache Bezug lässt den Signifikanten ‚Leser‘ im Laufe der Erzählung semantisch uneindeutig werden. So akzentuiert Bong: „*Der Leser* macht den Leser dem Leser dunkel, unklar, undeutlich“ (206). Das Lesen, so führt es uns der erste Satz der Erzählung vor, ist immer an der Schwelle zwischen Textaußen und -innen, zwischen Text- und Figurenkörper und zwischen Signifikant und Signifikat. Der Leser – Erzählung, Figur und wir – bewegt sich geisterhaft in dieser Zone.

Der Bezug zum Körperlosen, zum Immateriellen wird auch an anderer Stelle der Erzählung hergestellt: „[N]ie hat er eine Seite umgeschlagen, er ist vielleicht

⁷ Nach Hans Ulrich Gumbrecht zählt der Doppelpunkt eher zu der „anarchischen und nicht-grammatikalischen Familie von Satzzeichen, welche man statt ‚anarchisch‘ natürlich auch ‚rhetorisch‘ nennen kann, sofern unterstellt wird, dass ‚Rhetorik‘ ein Bereich in der sprachlichen Profilgebung ist, in dem es sich der Sprechende oder Schreibende leisten kann, Freiheit walten zu lassen“ (Gumbrecht 2009, 63).

ingeschlafen, oder er ist der sitzengebliebene Schatten dessen[,] der aufstand vom Stuhl, durch seine Farbe schimmert das Schwarzweiß der Seiten“ (Hilbig 1982a, 44). Der Körper des Lesers ist bewegungslos. Entweder ist er ein Schlafender oder – und das scheint angesichts des Leseprozesses besonders interessant – ein Schatten von jemandem, der sich vom Tisch entfernt hat. Der Körper wird durchlässig ähnlich einem Papier, in seinem Schatten blitzen die beschriebenen Seiten leicht hervor. Kontraste von Schwarz und Weiß einer Buchseite nehmen im Lesen immer wieder ab und zu, weil es fortwährend von Signifikant zu Signifikat wechselt. Die Materialität der Buchstaben weicht der Diegese und tritt wieder hervor. Die Buchstaben, deren Spur man verfolgt, bleiben schummrig bestehen.

Entgegen diesen Uneindeutigkeiten und noch immer im ersten Anlauf der Leser-Definition tritt die Figur im zweiten Satz der Erzählung umso deutlicher hervor:

Ein liniertes [sic] Heft vor sich auf dem Tisch, füllt er mit schnellen Schriftzügen, behende die Seiten umblättern, Zeile um Zeile, bis er, endlich am Ende, die Stirn auf das vollgeschriebene Heft sinken läßt; ein tiefer Seufzer, der sagt, daß nichts es ermöglichen kann, das einmal Geschriebene wieder zu löschen. (44)

Irritierenderweise ist die Figur in der ersten Szene der Erzählung nicht – wie es zu erwarten wäre – ein Leser, sondern ein Schreiber. Dieser ist keineswegs reglos, sondern schreibt hektisch und obsessiv ein „liniertes Heft“ voll. Die Textproduktion wird zu einer körperlich strapazierenden Arbeit, die erst mit dem erreichten Ziel, dem Vollschieben des Hefts, beendet werden kann. Mit seinem tiefen Ausatmen regt sich beim Leser ein Bedauern darüber, das gerade Geschriebene nicht vernichten zu können. Die sehr klare und von Gegenständen geleitete Schreibszenen verdrängt die Irritationen über die vorangegangene Ambiguität des ersten Satzes. Indes wir als Leser:innen diese Körperlich- und Gegenständlichkeit willkommen heißen, hat der Schreiber hingegen sofort den Wunsch, das geschriebene Material zu vernichten, was er aber nicht zu tun vermag. Man fragt sich sogleich, warum dies ein Problem darstellt. Es wäre doch ein Leichtes, das Heft zu zerreißen oder es – hier bereits etwas vorgreifend – gar zu verbrennen. Diese Frage bleibt zunächst unbeantwortet.

Parallel zu dieser Schreibszenen der ersten Sequenz lässt sich in der Erzählung eine ebenso obsessive Szene finden, die ausschließlich den Leseprozess darstellt.

Und der Leser sitzt über dem Buch und seine Hand blättert, blättert die Seiten um. Ruhig zuerst, zwischen je zwei Seiten eine Zeit geduldig wartend, dann ungeduldiger, schneller blättern, schneller Seite um Seite, schlägt er um, [...] mit geballten Fäusten wie rasend ganze Bündel von Seiten umschlagend, mit den Schultern, mit gesenktem Kopf, [...] schiebt und stößt und drückt er die zu Wänden wachsenden weißen Seiten beiseite, aber kein Wort, keine einzige Letter findet er auf den leeren Blättern. (44-45)

Ähnlich hektisch wie beim Schreiben ist die Figur auch beim Lesen. Dabei scheint es nicht darauf anzukommen *was*, sondern *wie* gelesen wird. Der körperliche Vorgang – das Blättern, das Wandern der Augen usw. – rückt in den Fokus. Während zu Beginn die Lektüre noch recht normal verläuft und anzunehmen ist, dass der Leser gemäß der Geschwindigkeit seines Blätterns tatsächlich die Buchseiten liest, wird das Lesen unvermittelt beschleunigt. Immer schneller schlägt er die Seiten um, bis er dann unter erheblicher Kraftanstrengung und „mit geballten Fäusten“ sichtlich wütend gegen die Seiten-Wände ankämpft. Die zunächst metaphorischen Wände werden mit dem Eintreten des Lesers in die Diegese zu buchstäblichen Wänden. Das Geschriebene wird im Lesen, im Fortschreiten der Fiktion zu einer Architektur, die sich nur noch schwer verändern und durchdringen lässt. In der Leseszene schreitet von Wort zu Wort, von Seite zu Seite der Übergang von Extra- zur Intradiegese voran, die den Protagonisten einzuschließen droht. Es lässt sich keinerlei Buchstabenschimmer mehr erblicken. Das mag auch der Grund dafür sein, dass die Buchseiten unbeschrieben sind, denn die Materialität der Buchstaben ist bereits in die Fiktion übergegangen. Der Leser hingegen bleibt wegen seines Status auf drei Ebenen vor diesem Auflösen bewahrt.

Stellt man nun die Schreibszenen der ersten und die Leseszenen der fünften Sequenz nebeneinander, so wird deutlich, dass beide Prozesse in die Diegese übergehen, die Bewegung aber zu verschiedenen Momenten stoppen. Im Rahmen beider Szenen lassen sich Rissmomente finden. An diesen Stellen konstituiert sich ein Schwellenraum zwischen Intra- und Extradiegese. Sowohl der Schreib- als auch der Leseprozess bewegen sich in diesem Dazwischen. Sie erinnern an Hilbigs Dankesrede zum Büchner-Preis, in der er in Anlehnung an Hans Erich Nossack konstatiert:

Tatsächlich, der Platz der Literatur ist der Monolog: es gibt da einen einsamen Schriftsteller [...], der das Verbot des Alleinseins übertritt und seine Gedanken zu Papier bringt. Er mag dabei wohl an einen Leser denken, aber er kennt den Leser nicht. Wenn daraus ein Text oder ein Buch wird, so gelangt dies [...] an einen ebenso einsamen Leser, der den Monolog liest, er mag dabei wohl an den Schreiber des Monologs denken, aber er kennt ihn nicht wirklich, [...] wenn die Sache gutgeht, dann entwickelt sich im Kopf des Lesers ebenfalls ein Monolog. (Hilbig 2021, 306-307)

Schreiber:in und Leser:in können sich nur durch Imagination einander annähern, beide verbleiben aber in den Monologen ihrer eigenen Vorstellungen. Allenfalls entsteht zwischen Schreibenden und Lesenden eine „Zwiesprache“ (307), in der beide dennoch den Vorstellungsraum des jeweils anderen nicht betreten. Was sie hingegen übertreten, ist „das Verbot des Alleinseins“. Wie jedoch Schriftsteller:innen und Leser:innen, ohne in den Raum des anderen hineinzukommen, dieses Verbot brechen, wie dieses Paradoxon aufzulösen ist, scheint Hilbigs frühe *Leser*-Erzählung in der Schreib- und Leseszenen vorzuführen.

Sie inszeniert diese Monologräume, die aufeinander gerichtet sind: Die erste Sequenz der Erzählung wechselt fortwährend zwischen dem Bezug zum Körper, den Gegenständen und ihrer jeweiligen Auflösung. Nachdem im ersten Satz der Figurenkörper – insbesondere der Kopf – allmählich durchlässig wird, ist im zweiten Satz das Schreiben hektische körperliche Arbeit. Im Moment des Auflöserns, demnach im Abgleiten in die Vorstellung nähert sich der Schreiber in seinem Monolog dem Leser an. In der fünften Sequenz tritt die Figur lesend und schnell umblättern in ihre Vorstellung ein, sodass die umgeschlagenen Seiten zu Wänden werden und sie sich auf den Schreiber des gelesenen Buches zubewegt. Getrennt werden die jeweiligen Annäherungsversuche durch den Gedankenstrich, er stellt sich als Begrenzung dar. Als die „typographische Figur der artikulierenden Lücke und zugleich die Brücke, die der Artikulation Gestalt und Halt gibt“ (Poppenberg 2017, 91) thematisiert die Erzählung damit auch ihr Geschrieben-Sein, ihre außerhalb des Textes stattfindende Schreibszenen und den Schreibort von Hilbig, von wo aus der zwar angezeigte, aber abwesende Gedanke herkommt. Das wechselseitige Imaginieren von Schreiber und Leser konstituiert ein geisterhaftes, spekulatives und konturloses Dazwischen, kann sich aber bis zuletzt nicht von den Monologen, von der Buchstäblichkeit des Textes lossagen. Die durch Schreib- und Leseszenen produzierten Paradoxien stellen die Unmöglichkeit aus, die Monologräume zu verlassen, dennoch bleiben beide Szenen durch die kontinuierliche Annäherung aufeinander gerichtet.

Intertextuelles Feuer

Die scheinbar so deutliche Begrenzung der Monologe, die Hilbig in seiner Rede formuliert, weicht er im Interview mit Koelbl zumindest hinsichtlich des Schreibens wieder auf. Auf die Frage hin, wie sich Hilbig als Autor und Mensch unterscheidet, räumt er ein: „Das Schreiben umkreist alle Dinge, es zieht alles in sich ein. [...] Was es sonst noch gibt, das dient entweder dem Schreiben, oder es stört das Schreiben. Ich habe kein zweites Leben mehr“ (Hilbig zit. nach Koelbl 1998, 201). Der Rahmen des Monolograums, den er im Schreiben produziert, reißt demnach auf. Der wuchernde Text bewegt sich durch die Risse hindurch und erfasst Hilbig und seine außertextuelle Umgebung. Diese Form des Schreibens deutet sich schon in seiner frühen *Leser*-Erzählung an. Die Auflösungsprozesse sowohl des Figuren- als auch des Textkörpers entgrenzen den Text, sein Äußeres wird durch die dreifache Adressierung des Lesers in den Text gezogen. Im Zuge dessen ist der bereits in Teilen zitierte, eigentümliche Schluss der Erzählung neu zu betrachten.

Gäbe es den Leser, nur mit den Augen, nein mit Feuer und Schwert, nur mit dem Mund spie er all seine Wörter ins leere Buch. Unverlöschlich bliebe sogar der den endlichen Abschluß der Arbeit krönende Seufzer der Freiheit. (Hilbig 1982a, 45)

Das Konjunktivische des Lesers bleibt bestehen. Die Augen, die vorher optional waren, werden vom Mund, der als „Feuer und Schwert“ fungiert, ersetzt. Der rezeptive Vorgang des Lesens wird vom Kampfinstrumentarium verdrängt, aber nicht passiv wie zuvor kämpft er gegen die Seitenwände an, sondern er geht aktiv auf das „leere Buch“ los. Mit dem Mund beginnt er speiend zu sprechen. Die Worte, die der Leser ausstößt, sind aber keine vorgelesenen, denn das Buch ist unbeschrieben. Es sind seine eigenen. So fügt sich in Anlehnung an Hilbigs unveröffentlichtes Gedicht *Die Sprache eines Feuerfressers*, die dieser Zeitschriftausgabe als Titel dient, die eines Feuerspeiers hinzu.⁸ Zum Ende der Erzählung scheinen sich Schreib- und Leseszene vollends zu überlagern. Ob die Figur nun im Prozess des Speiens schreibend liest oder lesend schreibt, ist nicht mehr zu unterscheiden.⁹

Der Seufzer, der zu Beginn der Erzählung das Bedauern darüber markiert, dass der Protagonist das Geschriebene nicht auslöschen kann, weicht einem unverlöschlichen „Seufzer der Freiheit“, ein Ende der Arbeit gefunden zu haben und von dieser befreit zu sein. Da Hilbigs Erzählung mit diesem unverlöschlichen Feuer endet, scheint sie auch ebenfalls den Leser auf den drei Ebenen des Textes zu entfachen: Die Figur verbrennt aus eigener, von innen herkommender Kraft den Text, ihren Ursprung, löst sich aus dieser Gebundenheit und bewegt sich geisterhaft im Schwellenraum zwischen Textinnen und -außen, der im Laufe der Erzählung konstituiert wurde. *Der Leser* als Erzählung zerstört sich mit dem Einsetzen einer Figur und dem Feuer speienden Schreiben selbst. Ebenso wir verschwinden in unserer Funktion, denn die Erzählung endet mit diesen zwei Sätzen und damit auch unser Dasein als Leser:innen.

Nun stellt sich die dringliche Frage, woher dieses zerstörende Feuer stammt, dessen Erzeugen die Arbeit des Lesers war. In *Der Leser* lässt sich auf den ersten Blick kein Zusammenhang herstellen, der dieses Feuer plausibel machen würde. Es scheint von woanders her zu stammen. Verlässt man den Schreibtisch der *Leser*-Erzählung und schaut – motiviert durch das entgrenzende Schreiben – außerhalb des Textes, dann findet man im Prosaband *Unterm Neomond* zwei Erzählungen *Die Arbeiter. Ein Essai* und *Der Heizer*, die Feuer thematisieren und anschlussfähig an die bisherige Lektüre sind. Die

⁸ Das Gedicht wurde im ersten Band der Hilbig-Gesamtausgabe veröffentlicht (Hilbig 2008, 297-299).

⁹ In ihrer *Leser*-Lektüre nimmt Terrisse – wie Bong – Bezug auf Barthes *Der Tod des Autors* und führt sie mit Überlegungen zum „livre“ von Mallarmé zusammen. Zum Ende ihrer Betrachtung resümiert sie: „Der Leser‘ montre la fondation paradoxale d’une légitimité auctoriale moderne dans le doute et l’absence d’autorité garante“ (Terrisse 2019, 315).

Arbeiter- geht der *Leser-*Erzählung sogar voraus und legt – so eine erste Vermutung – ein intertextuelles Feuer, das auf die weiteren Texte übergesprungen scheint.

In Reflexionen über Betriebshierarchien unterstreicht *Die Arbeiter* die Prekarität der Heizer gegenüber den gut gestellten Arbeitern und noch besser gestellten Ingenieuren: „Die Heizer wenden ein, daß sie [...] die anerkannten Ergebnisse der Arbeit der Arbeiter überhaupt erst ermöglichen“ (Hilbig 1982b, 33). In der Isolation von der oberirdischen und daher sichtbaren Arbeitswelt und durch die fehlende Anerkennung ihrer Leistung denkt einer der Heizer darüber nach, was passieren würde, wenn er hier unten im Keller keine Kohlen mehr schaufle, wenn das Feuer in den Kesseln kleiner und kleiner würde und die Arbeitsräume über ihm auskühlten.

[D]ie Hände sind schon an den Telefonen, um dem Heizer den Kampf anzusagen, er erwartet es in seinem dumpfen, in Reif und Feuchtigkeit glimmenden Keller, abgewandt vom Feuer, dessen Reste seinen Zorn genährt haben, wütend bleibt er sitzen, Aschestaub auf den halbgeschlossenen Lidern, mit dem letzten Licht auf der Stirn beobachtet er seinen an der Wand niederbrechenden Schatten. Der Schatten bewegt sich und vervielfältigt sich, als wolle er aufstehen in mehrfacher Gestalt, doch die Last des Turms hält ihn fest auf dem Stuhl, Gedanken sind in seinem Kopf, die der einstürzenden, düster durchglühenden Kohle ähneln, Funken fliegen auf, ach, direkt unter dem Turm der Macht, im Keller lauern die pläneschmiedenden Aufrührer, sie drehen und wenden die Wörter, die drohend und symbolisch klingen wie Parolen. (37-38)

Im Keller wartet der wütende Heizer auf die Reaktionen über ihm. Im letzten Feuerschein dreht er sich vom Kessel ab und beobachtet seinen Schatten an der Wand. Dieser scheint sich, ohne dass beschrieben wird, ob sich der Heizer bewegt, in gewisser Weise zu verselbstständigen. Der Schatten windet sich und versucht, sich vom Stuhl zu erheben. Der Druck des Betriebes jedoch lastet ebenso auf ihm und fesselt ihn an diesem Ort. Die Werkshierarchie (oben die Ingenieure, in der Mitte die Arbeiter und unten die Heizer) manifestiert sich metaphorisch in der Architektur des Turms.¹⁰ Nichts scheint diese Hierarchie zu erschüttern, bis auf vielleicht das ausbleibende Heizen der Arbeitsräume.

Unweigerlich erinnert dieses Schattenspiel an die *Leser-*Erzählung und den am Schreibtisch sitzengebliebenen Schatten, durch den das Schwarz/Weiß einer Buchseite schimmert. In *Die Arbeiter* wird ebenso der Zusammenhang zur Schriftlichkeit hergestellt – wenn auch nicht so plakativ. Während der Heizer das Schattenspiel beobachtet, fügen sich Gedanken als appositionelle Hinzufügung an, ohne dass direkt die Kohärenz zwischen Schatten und Gedanken deutlich gemacht wird. Die Szene am

¹⁰ Bei der ganz ähnlichen Turm-Architektur in Hilbigs *Heizer-*Erzählung stellt Angelika Winnen einen „symbolträchtige[n] Zusammenhang zwischen dem tatsächlichen Ort der Heizer im ‚unterirdischen Kesselhaus‘ und ihrer sozialen Position auf der untersten Stufe der Betriebs- und Gesellschaftshierarchie“ (Winnen 2006, 252) fest.

Kessel scheint für eine gewisse Zeit Frischs seismographischem Schreiben zu entsprechen. Das Feuer des Kessels wirft das Licht auf den Körper des Heizers, das Feuer ‚liest‘ den Körper. Der von hinten angestrahlte Körper wiederum wirft einen Schatten auf die Wand, er ‚schreibt‘ sich selbst an die Wand, was wiederum vom Heizer gelesen werden kann.¹¹ Dieser Schatten sagt sich zum Teil vom Körper des Heizers los, indem er sich potenziert. Er kann sich dennoch nicht gänzlich vom Körper und den räumlichen Bedingungen lösen. Diese Form der Textproduktion stellt sich erst durch die spezifischen Konstellationen im Keller des Kesselhauses ein, von denen das Schreiben aber gleichzeitig bedroht wird, denn es ist nur für eine gewisse Zeit möglich. Sobald das Feuer verglimmt, verschwindet auch der Schatten. Neben dem Druck des Turms begrenzt ihn ebenso die Wand des Kellers. Innerhalb der Komposition der fragilen Schreibszene konstituiert sich diese Form des Schreibens, zugleich dringen die räumlichen Bedingungen als Widerstände in den entstehenden Text ein.

Fügen wir mit Blick auf die Entgrenzungs- und Auflösungsprozesse von Text- und Figurenkörper das Feuer-Schreiben aus *Der Leser* und das seismographische Schreiben aus *Die Arbeiter* zusammen, durchdringt das Feuer aus dem Kessel den Figurenkörper und schreibt auf eine Seite des Buches, die anders als die Wand im Keller verbrennt. Die Kellerwand in *Die Arbeiter* wird dadurch in ihrer Begrenztheit aufgebrochen. Unzerstörbar bleibt daher auch „der den endlichen Abschluß der Arbeit krönende Seufzer der Freiheit“ am Ende der *Leser*-Erzählung. So plausibel das Zusammenlesen dieser Erzählungen auch erscheinen mag, funktioniert die Lektüre jedoch über Übertragungsprozesse von Heizen und Schreiben. Diese Operation selbst wird kaum sichtbar.

Auf das Undurchsichtige der Übertragung verweist die Erzählung implizit an einer anderen Stelle: „Die Arbeit des Heizers [...] ist Gedankenarbeit, sie trägt in all ihren Verrichtungen den Keim zu einer eigenen Sprache“ (Hilbig 1982b, 36). Die sichtbare Tätigkeit des Heizens läuft routiniert – einem erlernten Automatismus folgend – ab, daraus entsteht thermische, nicht sichtbare Energie. Das Schreiben funktioniert mit umgekehrten Vorzeichen: Vorstellungen entstehen im Kopf und sind nicht einsehbar. Im Schreiben gilt es diese Vorstellung in Schrift zu überführen. Das Heizen steht demnach chiasmatisch dem Schreiben gegenüber. Durch das Heizen entsteht eine

¹¹ Unter dem Titel *Bilder vom Erzählen* sammelt der Maler Johannes Heisig einige seiner Bilder, die auf unterschiedliche Art und Weise auf Hilbigs Literatur Bezug nehmen. Das Bild *Heizen* zeigt eine Konstellation am Kessel, die die hier angeführte Stelle aus *Die Arbeiter* aufruft. Der dunkle und nur schemenhaft dargestellte Heizer hat dem Kessel, in dem ein Feuer lodert, den Rücken zugedreht. Vor ihm ist eine rot-orange Fläche zu sehen, die der Farbigkeit der Flammen aus dem Kessel ähnelt, aber nicht diesen Ursprung hat (Heisig 2023, 97). Man könnte diese Darstellung als den Moment des seismographischen Schreibens lesen.

Bewegung, die eine mögliche Anleitung zum Schreiben bietet. Entgegen der „Sprachlosigkeit der Arbeiter“ (36) hat der Heizer daher immer schon die Möglichkeit, sich von „der Sprache der Ingenieure“ (36) zu emanzipieren.¹² Das Arbeiten am Kessel schafft aus sich heraus Potenzialität, die aber nicht genutzt werden kann. In der botanischen Metaphorik bleibend: Der Keim der Heizer-Sprache fängt nicht an zu sprießen. Der Übertragungsmoment vom Heizen zum Schreiben bleibt aus, denn „die leeren Stellen in seinen Gedanken bleiben ein weiteres Mal ungeschlossen“ (Hilbig 1982b, 36). Heizen und Schreiben bilden zwar einen Chiasmus, doch der Moment der Überkreuzung ist für den Heizer und damit auch für uns nicht einsehbar. Er bleibt eine Leerstelle, die nicht ausgefüllt werden kann. Erst mit dem Bezug zur *Leser*-Erzählung und die Metaphorik des Keims als eine Art Ansteckung verstehend konstituiert sich der Schreibprozess als Feuer-Speien.

In Bezug auf die Selbstlektüre im Allgemeinen sprechen Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti von „Übersetzungsschwierigkeiten zwischen verschiedenen Objekt- und Metaebenen, wie Fremd- und Selbstbeobachtungen – gerade beim Schreiben – sich gegenseitig bedingen beziehungsweise voneinander abhängig sind und *wie* genau beziehungsweise *wie genau* sie begrifflich tatsächlich unterschieden werden können“ (Giuriato, Stingelin und Zanetti 2008, 10). Diese Übersetzungsschwierigkeiten scheinen die *Leser*- und *Arbeiter*-Erzählung in spezifischer Weise auszustellen. In *Die Arbeiter* bildet sich eine seismographische Konstellation am Kessel heraus, innerhalb der sich der Schatten vom Heizer lossagt, der aber im Licht der kleiner werdenden Flammen allmählich verschwindet. So explizit diese Szene in dieser Erzählung auch dargestellt wird, ist der Bezug zur Sprache deutlich weniger augenfällig. Eine Verbindung dieser Aspekte bietet die *Leser*-Erzählung, ohne diesen Zwischenraum gänzlich zu schließen. Ihre Figur kann sich zwischen Textinnen und -außen bewegen und Feuer speiend schreiben. Die Leser-Figur, von dem die *Leser*-Erzählung ausgeht, ist daher weniger auf eine externe Person, vielmehr auf sich selbst bezogen. Wie jedoch der Raum zwischen Fremd- und Selbstbeobachtung entsteht, wird im Folgenden noch zu klären sein.

¹² Die in Hilbigs Untertitel verwiesene Textsorte des Essays und seinen Bezug zum Selbstversuch, wie es Michel de Montaigne praktizierte, betrachtet Michael Haase und betont: „Zugleich ist das Schaufeln der Kohlen in die Flammen als ein Vorgang, der nie zum Ende kommt, [...] der Denkbewegung des Ich vergleichbar, welche im Sinne Montaignes immer vorläufig bleibt und damit gegenüber dem starren Aufeinanderbezogenheit von Arbeiter und Ingenieur eine Alternative darstellt. Heizen ist so eine *Metapher* der immer von neuem ansetzenden Versuche, das eigene Ich aufzuklären“ (Haase 2001, 213).

Rauch, Ruß, Kohlestaub und Asche

Ähnlich wie Hilbig schreibt der Protagonist namens H. in *Der Heizer* heimlich neben seiner Arbeit im Keller des Kesselhauses und möchte unbehelligt seiner Heiz- und Schreibtätigkeit nachgehen.¹³ Er wird nicht von äußeren Bedingungen seines Schreibortes gestört, die er mit einem „*Betreteten für Unbefugte verboten!*“-Schild an der Tür verbannen könnte, sondern die Störungen entstehen durch die schlechte technische Ausstattung. Durch „die alte, vor Jahrzehnten installierte Kesselanlage[,] [die] in ihrer Kapazität nicht mehr hinreichte“ (Hilbig 1982c, 122), muss er mehr Kohlen in die Kessel schaufeln, um die Temperatur zu halten. Das Fallen der Temperatur ist keine bewusste Vernachlässigung des Feuers wie bei *Die Arbeiter*, sondern der veralteten Ausstattung des Betriebes geschuldet. Der heimliche Schreibort des Heizers wird dadurch gestört und tritt notgedrungen in den Bereich des Politischen. Dementsprechend rückt zwar etwas ins Zentrum, das sich schon in *Der Leser* mit „Feuer und Schwert“ angedeutet und explizit mit „pläneschmiedenden Aufrührer[n]“ in *Die Arbeiter* aufgerufen wird, das aber in der *Heizer*-Erzählung eigentlich keine Aufmerksamkeit erhalten soll. Die Umstände zwingen diesen Heizer zu handeln, damit der Platz vor dem Kessel für ihn wieder als geheimer Schreibort funktionieren kann.

Um einen Wechsel des Arbeitsortes beispielsweise „am Ferndampf“ (108) mit wesentlich geeigneteren Bedingungen für seine Nebentätigkeit zu erzwingen, ohne dass andere von seinem Schreiben erfahren, beschließt H. im Büro seiner Vorgesetzten einen „*Eklat* [zu] inszenieren“ (108). Nach einer Nachtschicht fährt er hierfür von seinem Werk 6 mit einem Bus zu den Büros seiner Vorgesetzten, um „ein Exemplar zu statuieren“ (105), indem er von seiner noch abzuholenden „Jahresendprämie“ (99) keine „Solidaritätsspende“ (126) leistet. Im Zuge dessen möchte er die Forderung, seinen Arbeitsort zu verlagern, vorbringen. Einer der Vorgesetzten legt nach Ankunft des Heizers „die Prämienliste auf den Tisch“ (111), auf der H. sofort lesen kann, dass seine Prämie höher als die der anderen Heizer ausfällt. Die Flasche Kognak und der Kaffee, die zusätzlich auf den Tisch gestellt werden, lassen den übermüdeten Heizer schon zu Beginn „korrumpiert“ (111) in das Gespräch starten, denn er – wie er selbst bemerkt – lebe „in einer Gesellschaft, in der man nicht eine Tasse Kaffee annehmen konnte, ohne

¹³ Eine detaillierte Lektüre zu Hilbigs *Heizer*-Erzählung und deren Verhältnis zu Kafkas Prätext legt Angelika Winnen vor (Winnen 2006, 223-279). Neben dem Kafka-Diskurs der DDR stellt sie vor allem die Verschränkungen von Erzähler- und Figurenebene heraus. In *Reparierend(es) Schreiben. „Der Heizer“ von Wolfgang Hilbig* führe ich ihre Lektüre weiter, setze aber den Fokus auf die implizite Schreibszenen, die durch typographische Besonderheiten wie Kursivierungen lesbar wird (Käsmann 2022, 37-50). Die folgende Lektüre knüpft an diese Überlegungen an.

bestochen zu sein“ (111).¹⁴ Es werden also Utensilien auf den Schreibtisch gestellt, die den geplanten Eklat bereits zu Beginn in keine erfolgsversprechenden Bahnen lenken.

Der Eklat als zentraler Begriff in *Der Heizer* zeigt Parallelen zum Feuerspeien aus der *Leser-* und zu den politischen Dimensionen aus der *Arbeiter-*Erzählung. Etymologisch lässt der Eklat den politischen Protest mit dem Anheizen des Kessels zusammendenken. Entlehnt aus dem Französischen bedeutet das intransitive Verb ‚éclater‘ im Deutschen explodieren, platzen oder zerspringen. So lässt sich das Hervorrufen eines Eklat im engeren Sinne als regulärer Heizvorgang verstehen, bei dem im Befeuern der Kessel thermische Energie freigesetzt wird. In einem weiteren Sinne ist Eklat die demonstrative Verweigerung, von seiner Prämie die übliche Spende innerhalb der volkseigenen Betriebe zu zahlen, bei der politische Energie entsteht. Passend dazu bemerkt der Heizer, dass der Eklat „ein Ereignis mit einem gewissen politischen Geruch“ (Hilbig 1982c, 107) sein müsse. Diese etymologischen Aspekte von Eklat haben den Effekt, dass Wolken von Rauch, Ruß, Kohlestaub und Asche freigesetzt werden, die den Schreibort einhüllen. Zudem wird das eigentliche Ziel des Heizers verdeckt, sichtbar wird nur seine Rede, die für die Vorgesetzten nicht als Kalkül wahrgenommen werden kann. Das französische ‚éclatant‘ wiederum, das lodernd, glänzend und strahlend bedeutet und unverändert ins Deutsche überführt wurde, scheint dieser Verdunklung der am Kessel freiwerdenden Substanzen entgegenzuwirken. Der Ausdruck ‚éclatant‘ korrespondiert einerseits mit dem leuchtenden Feuer im Kessel, andererseits mit der drohenden Sichtbarwerdung des heimlichen Schreibortes durch H.s Protest.

Dass die Geheimhaltung seines Schreibortes notwendig ist, wird ersichtlich, als er sich noch vor der Ankunft im Büro vorstellt, er würde seinen Vorgesetzten berichten, dass er neben seiner Arbeit zu schreiben begonnen hat, was in einem Land, das gemäß des Bitterfelder Wegs den schreibenden Arbeiter als idealen Kunstschaffenden propagiert, durchaus wünschenswert wäre. Sie würden laut H. sofort hellhörig werden: „[E]s besteht kein Zweifel, daß ein Tagebuch, das die Lösung der Aufgaben im Werk, in der jetzigen prekären Situation, aus der Sicht eines Beteiligten dokumentiert, unser Interesse finden muß“ (109). Das Schreiben würde zum einen sofort in den dokumentarischen und damit politischen Dienst genommen werden, jede ideologische und kulturpolitische Abweichung würde zum anderen sofort bemerkt – ein Dilemma, in das sich H. nicht begeben möchte.

Neben der Ahnung, was die Aufdeckung seines Schreibens verursachen würde, gibt es in *Der Heizer* eine eigentümliche Szene der Selbstbeobachtung, die die Facetten des

¹⁴ In der Betrachtung der Unterschrift, die der Heizer unter die Prämienliste setzt, stellt Terrisse den Bezug zwischen der Entstehung von Autorschaft und dem Pakt mit dem Teufel in Form der kulturpolitischen Verpflichtung im Schreiben: „Le récit ‚Der Heizer‘ [...] est le premier texte en prose de Hilbig qui mette en parallèle l’auctorialité et le modèle du pacte avec le diable“ (Terrisse 2019, 247).

Eklats weiter ausfaltet. Während des Gesprächs mit seinen Vorgesetzten bricht unvermittelt eine Kesselszene in die Erzählung ein. Auslöser dieser gedanklichen Abschweifung ist der Vorschlag von einem der beiden Meister, „einen zweiten Mann für das Kesselhaus Werk 6“ (120) einzusetzen. Zeit für das Schreiben hätte er – wie es H. sofort in den Kopf schießt – nicht gewonnen, sondern sie „täglich aufs nutzloseste verplaudert mit einem Menschen, der nichts von den *Aufgaben seines zweiten Lebens* wußte oder begriff“ (120). An diese Befürchtung schließt sich eine eigentümliche Außenperspektive auf sich selbst an.

Nie zuvor hatte er sich *sehen* können im Kesselhaus Werk 6, arbeitend in der Katakombe des alten Kohlebunkers ... in der jetzigen Verfassung war es ihm plötzlich möglich, sich deutlich zu sehen. – In den Beschreibungen seines Lebens lag deutlich ein zwanghafter Zug [...]; der Boden, auf dem dieses beschriebene Leben sich bewegte, war ein vorbereiteter Boden, vorbereitet für Explosionen, in den Ausdünstungen, Aufwirbelungen über diesem Boden, und in dem Lärm, der die Stimmwerkzeuge des Heizers mit einem erdenen Belag zu verschließen drohte, formte sich ihm jedes beliebige Wort zu einem Aufschrei, beliebige Sätze schlossen sich zusammen zu Expertisen für die Stiftung eines Brands. (121)

Der vorher noch verdeckte Schreibort wird nun dadurch sichtbar, dass der Vorschlag seines Meisters eine Selbstlektüre des Heizers evoziert. Während das Sich-Sehen-Können zunächst die Perspektive auf sich selbst in einer Art Fremdbeobachtung eröffnet, fokussiert sie sich im darauffolgenden Sich-Deutlich-Sehen (Käsmann 2022, 42). In dieser Konstellation stellt sich das seismographische Schreiben ein, das erst die „Beschreibungen seines Lebens“ ermöglicht. Das Heizen am Kessel lässt sich hier (wie auch schon in der *Arbeiter*-Erzählung) als Schreibapparat verstehen, die einerseits das Arbeiten am Kessel lesbar macht, andererseits gemäß der Entwicklung des Feuers schreibt.

Anders als bei der *Arbeiter*-Erzählung findet das Schreiben nicht über Schatten statt, sondern hat einen direkteren Bezug. Während in *Die Arbeiter* dem Heizen der Keim einer Sprache immanent ist, sind die beiden Vorgänge in *Der Heizer* zusammengezogen, ohne dass ihre reziproke Funktionsweise erkennbar wird. Das Heizen lässt sich als metaphorisierende Anleitung für das Schreiben fassen. Im Wissen von der „Stiftung eines Brands“ gelingt es dem wortkargen Heizer, sich selbst eine Stimme zu verleihen und einen „Aufschrei“ zu konstituieren, der an den Eklat und damit auch auf die gesamte Erzählung verweist (43). Was jedoch den Heizer körperlich und seine Rede sprachlich bedroht, sind Rauch, Ruß, Kohlestaub und Asche, die mit dem Heizen einhergehen.¹⁵

¹⁵ In Hilbigs Literatur stellt Asche ebenso den Zusammenhang zum Nationalsozialismus her. Während der NS-Zeit wurden Außenbereiche des Konzentrationslagers Buchenwald in Meuselwitz errichtet, dies

Diese Rauchschwaden verdecken trotz der Perspektive auf den Schreibort ebenfalls die Prozesse des Schreibens, was angesichts des Anlasses dieser Selbstlektüre plausibel erscheint. Der Platz vor dem Kessel muss – in einem hohen Grad komponiert – die Balance zwischen dem Anfachen des Feuers und dem Noch-Sprechen-Können halten, ohne dass H.s Schreiben einsehbar wird. Das Heizen ermöglicht daher den Raum des Sprechens und reduziert ihn zugleich.

In dieser Szene gewinnt man immer mehr den Eindruck, dass der Platz vor dem Kessel keineswegs ein Schreibort im konventionellen Sinne ist, denn trotz der Selbstlektüre stellt die Kesselszene nicht aus, dass der Heizer den Stift in der Hand hält und ihn über das Notizbuch führt. Im Laufe der Szene, in der der Vorgang des Heizens – ganz im Gegensatz zum Schreiben – in aller Ausführlichkeit dargestellt wird, wächst vielmehr der Zweifel, ob dort überhaupt ein Schreiben möglich wäre.

In den schwarzen, mit jedem Schwung der Schaufel aufschießenden, von der niedrigen Decke zurückflutenden Wolken von Staub war der Heizer kaum sichtbar, nur sein nasser Gesichtsfleck mit dem geöffneten, blutrot erscheinenden Mund tauchte nach jeder der Drehungen seines Oberkörpers einen Augenblick in das rote Licht der geschwärzten Glühbirnen. (Hilbig 1982c, 121)

In der Selbstbeobachtung tritt deutlich hervor, dass der arbeitende Heizer vor seinem Kessel kaum etwas sehen kann. Der Raum ist heiß und kaum beleuchtet. Glühbirnen spenden nur wenig Licht, nur so viel, dass man für einen Moment in einer bestimmten Körperdrehung sein verschwitztes Gesicht sehen kann. Wie bei einem Scheinwerfer auf der Bühne wird vor allem der Mund und mit ihm das Sprechen an diesem Ort ins Licht gerückt oder gemäß dem intertextuellen Feuer der *Arbeiter-* und *Leser-*Erzählung beginnt der Heizer, genau in diesem Moment Feuer zu speien. Wenn H. nach dem Anheizen über seinen Schreibheften hockt, scheinen die Lichtbedingungen so erschwert, dass die Linien der Schrift unleserlich werden müssten. Aufgrund der Schmutzwolken und Lichtverhältnisse ist dieses dort stattfindende Schreiben kaum sichtbar – sowohl für den Schreibenden als auch für den Betrachtenden.¹⁶

Gemäß der Lektüre der drei Erzählungen in *Unterm Neomond* lässt sich der Platz vor dem Kessel vielleicht weniger als ein herkömmlicher Schreibort betrachten, vielmehr ist er ein poetologischer Ort des Schreibens, der sowohl im Sinne eines *genitivus subjectivus* als auch eines *genitivus objectivus* zu verstehen ist. In der Korrelation von Heizen und

verarbeitet Hilbig in verschiedenen Texten. „Auf Begriffe wie ‚Asche‘ und ‚Rauch‘ lastet eine Geschichte des Mordens“, wie Stephan hinsichtlich des unvollendeten *Blaue Blume*-Manuskripts von Hilbig konstatiert (Stephan 2023, 374). Das Schreiben nach den NS-Verbrechen verhandelt unter anderem auch Hilbigs letzter Roman *Das Provisorium* (Gödel 2016/Pabst 2021).

¹⁶ Gillian Pye zeigt in der Lektüre von *Die Kunde von den Bäumen*, wie sich Müll zwischen Metonymie und Metapher bewegt und damit als kritisches Erinnerungsmedium fungiert (Pye 2008, 261-278).

Schreiben scheint sich der Ort in seismographischer Art und Weise selbst in die Texte mit einzutragen. Wie die Lektüre an vielen Stellen aufzeigen konnte, ist der Ort ein schreibendes Subjekt. Der *genitivus objectivus* ist weniger eindeutig und eröffnet eine Varianz von semantischen Möglichkeiten. In Hilbigs Erzählungen lässt sich der Genitiv in verschiedenen präpositionalen Verbindungen an den Kessel knüpfen: Es ist ein Ort *für* das Schreiben, in dem Sinne, dass der Heizer diesen für die Anfänge seines schriftstellerischen Arbeitens wählt. Zudem kommt der Heizer erst von diesem Ort aus *zum* Schreiben.¹⁷ Ebenso stellt er sich als ein zentraler Ort *über* das Schreiben, *über* Literatur dar. Dort sammeln sich eine Fülle an Intertexten wie Franz Kafkas *Der Heizer*, Volker Brauns *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* oder B. Travens *Das Totenschiff*. Nicht zu vergessen ist der starke Bezug zu Novalis, der in vielerlei Hinsicht in der Forschung nachvollzogen wurde (u.a. Stephan 2024, 372-373/ Ehler 2017, 157-165).

Die Genitive in ihrer Ambiguität scheinen die Übersetzungsschwierigkeiten der verschiedenen Ebenen in der geschriebenen Selbstlektüre auszustellen. Den Platz vor dem Kessel in den Erzählungen umgibt als Schreibort das Diffuse, Widersprüchliche und Abseitige; er lässt sich dadurch nur schwer verorten. Er ist von der oberen Arbeitswelt isoliert. Unter der Voraussetzung, dass die Temperatur der Arbeitsräume nicht fällt, gibt es keine Veranlassung in den Keller hinabzusteigen. Wenn jedoch eine Person dort unten zu schreiben beginnt, erregt das Aufmerksamkeit. All diese Umstände, die jenseits des Platzes am Kessel liegen, werden von den Heizern der Erzählungen antizipiert. An keiner Stelle wird der Ort tatsächlich von Externen als geheimer Schreibort entdeckt. Die Selbstlektüren sind vermeintliche Fremdbeobachtungen, die der Protagonist in *Der Heizer* vorweggreift. Durch ephemere Substanzen wie Rauch, Kohlestaub, aber auch Ruß- und Asche-Rückstände, die ohnehin beim Heizen entstehen, entzieht sich das an diesem Ort stattfindende Schreiben daher nicht nur dem fremden, sondern auch dem eigenen Blick.

Ein Kessel, aus dem diffuse Texte entstehen

In seinem Debütroman *Eine Übertragung* scheint die zeitgleiche *Werkserzeugung* von Energie und Literatur zwar weitergeführt zu werden, doch ihre Abläufe sind auf mehreren Ebenen gestört. Protagonist dieses Romans ist ein Heizer namens C., der

¹⁷ Terrisse bietet hinsichtlich der Doppelgänger-Szene am Ende der *Heizer*-Erzählung zwei Lesarten an: „Il est aussi possible de considérer que la lettre conjugue deux énoncés performatifs : le premier valant démission et le second attestant la naissance d'un auteur. Mais cette deuxième dimension s'abolit dans l'incertitude au moment même de sa proclamation, car la naissance de l'auteur dépend entièrement de sa réception et de la reconnaissance accordée à cette affirmation“ (Terrisse 2019, 248).

ebenfalls neben seiner Arbeit am Kessel der „Schwarzarbeit des Schreibens“ (Hilbig 2011, 58) nachgeht. Diese mehrdeutige Bezeichnung knüpft an die herausgearbeiteten Facetten des Kesselplatzes in der *Heizer*-Erzählung an und komprimiert sie: Das handschriftliche Schreiben lässt sich in einem sehr allgemeinen Sinne als das Führen eines zumeist dunklen Stifts über ein weißes Blatt Papier verstehen, was zunächst nahezu jede Form der Texterzeugung betrifft. Das Schreiben der Protagonisten in der *Arbeiter-* und *Heizer*-Erzählung findet zudem im Dunkeln, Verborgenen des Kesselkellers statt, wo es vor fremden Blicken geschützt wird. Neben den schlechten Lichtbedingungen umschließen diesen Ort schwarze Substanzen wie Rauch, Ruß, Kohlestaub und Asche, sodass selbst der Schreibende kaum etwas sehen kann. Durch diese Staubpartikel entziehen sich die Vorgänge der Sichtbarkeit. Das dort stattfindende Schreiben wandelt sich zu einer schwarzen, potenziell illegalen Handlung, da er – so könnte der Vorwurf lauten – seine eigentliche Arbeit vernachlässige und „die unüberprüfbarsten Dinge“ (Hilbig 1982c, 124), wie es in *Der Heizer* heißt, ausbrüte, die wiederum für die Staatssicherheit interessant werden könnte. Nach dem Scheitern des Eklats wird das Schreiben daher auch zum Ende der *Heizer*-Erzählung zu einer überwachten Tätigkeit.¹⁸

In *Eine Übertragung* fügt sich ein weiterer Aspekt der „Schwarzarbeit des Schreibens“ an, der sich bereits in den frühen Erzählungen andeutet, im Roman aber weiter ausgefaltet wird. Er beginnt mit einer Schreibszene, in der C. eines Morgens im November 1980 eine Zeitungsnotiz über eine verschwundene „ledige Postzustellerin“ (Hilbig 2011, 13) liest, die er plötzlich panisch sofort „zerknüllt und in der Heizung verbrannt hatte“ (12). Die nur noch aus dem Gedächtnis rekonstruierte und in der Notiz formulierte Bitte um „sachdienliche Hinweise“ (12) veranlasst C. dazu, seine Vergangenheit aus den letzten zwei Jahren niederzuschreiben: Sie scheinen in einer für C. noch nicht erklärbaren Weise mit der verschwundenen Postzustellerin in Zusammenhang zu stehen. Was diese von ihm benannte „Rückschau“ (11) zudem ans Licht bringt, sind verschiedene Geschichten über eine vermeintliche Brandstiftung, einen Gefängnisaufenthalt und eine anschließende Reise nach Berlin. Diese lösen die reziproken *Übertragungsprozesse* aus, die einander bedingen und sich widersprechen.¹⁹

¹⁸ In der späteren Erzählung *Die Arbeit an den Öfen* wird der Schreibort am Kessel detaillierter beschrieben: „Wenn C. seine Schicht hatte, war auf dem Tisch ein Halbkreis freigewischt, groß genug, daß er den Schreibblock und seine Ellenbogen darin unterbringen konnte“ (Hilbig 1994b, 7). Zudem weiß sein Vorgesetzter um das heimliche Schreiben: „Die Stimme des Ingenieurs drang durch den Hörer: [...] Da Sie im Augenblick sowieso nicht wissen, was Sie schreiben sollen, schlage ich vor, daß wir die Kessel reinigen [...]“ (9-10).

¹⁹ Pabst führt die entstehenden Widersprüchlichkeiten zwischen den verschiedenen Geschichten dezidiert aus (Pabst 2014, 270-271).

Einen Rahmen für diese diffusen Geschichten bildet die Heztätigkeit: Nachdem C. zu Beginn in einem Werk in M. als Heizer tätig ist, nimmt er nach einer Weile die Arbeit in der „Dampfversorgung der Wäscherei“ (Hilbig 2011, 13) mit dem Namen „Blütenweiß“ (331) zum Ende des Romans hin wieder auf. Ursache für die Geschichten, so könnte man es angesichts der Lektüre der vorangegangenen Erzählungen formulieren, sind der nicht mehr geeignete Schreibort am Kessel. Infolgedessen weicht er mit seiner Nebentätigkeit auf den Küchentisch in seiner Wohnung aus. Der Auslöser der ersten Geschichte, an die die anderen anschließen, ist das Zuspätkommen von C. während seiner Zeit in M., denn er hat es sich zur Gewohnheit gemacht, sonntags in der Spätschicht „von der um halb zehn beginnenden Arbeitszeit ein paar Stunden“ (102) zu nutzen, um zu schreiben. Durch seine Erfahrung konnte er die geforderte Arbeitstemperatur zu Schichtbeginn der anderen Arbeitenden garantieren. Der Pförtner, der „mit der Partei verheiratet“ (103) sei, tolerierte dieses Verhalten bis dahin, doch eines Tages tut er das aus unerfindlichen Gründen nicht mehr. Plötzlich klopfen Polizisten an seine Wohnungstür und nehmen ihn zum Verhör auf die Wache in Gewahrsam.

In der Zwischenzeit – zwischen dem schmutzigen Arbeiten am Kohlekessel in M. und dem wesentlich sauberen Arbeiten am Dampfkessel in der Wäscherei – begegnet der Protagonist den Figuren seiner in der Rückschau entstehenden Geschichten wie zufällig. Sie treten unvermittelt an unterschiedlichen Orten auf und verschwinden ebenso schnell. Als er über die fragmentarischen Erinnerungen nachdenkt und deren sich stetig einstellende Irritationen reflektiert, kommt er in spezifischer Weise auf den Kessel zurück.

[I]ch sah Gesichter, von denen ich mich plötzlich schon jahrelang verfolgt glaubte, und wenn ich mich zusammenriß und mir sagte, ich habe all diese Leute noch nie wirklich gesehen, so argumentierte mein Wahn, daß meine Wahrnehmungen schon immer gestört gewesen seien; trügerische und verfehlte Wahrnehmungen hatten mich fortwährend darüber getäuscht: ich war umgeben von einem Kessel von Zusammenhängen [...]. (351)

Im Schreiben kann C. Gesichter vor sich sehen, die Déjà-vus in ihm auslösen. Er hat jedoch keine Möglichkeit, diese zu überprüfen, weil ihm schon seit Längerem Lücken in seinen Erinnerungen aufgefallen sind: „[I]ch hatte kein Vertrauen, nicht in meine Erinnerungen, noch in meine Wahrnehmungen, denn mir war etwas Gespenstiges geschehen“ (19). In dieser Hinsicht ist die Verschiebung von Fokalisierung und Stimme zwischen den frühen Prosatexten und dem ersten Roman interessant: Während die *Leser*-Erzählung extern-fokalisiert ist und heterodiegetisch erzählt wird, sind die *Arbeiter*- und *Heizer*-Erzählung in Momenten der Selbstlektüre intern-fokalisiert, haben jedoch ebenso einen heterodiegetischen Erzähler. *Eine Übertragung* emanzipiert sich mit der

rahmenden Schreibszenen weiter, intern-fokalisiert lässt sich im Roman ein autodiegetischer Erzähler finden. Die auf C. zentrierte Fokalisierung und Diegese evozieren zahlreiche Irritationsmomente, die sowohl für den Protagonisten als auch für die Leser:innen nicht aufgelöst werden können. Als autodiegetischer Erzähler hat C. keine Möglichkeit, Abstand zu seinem Geschriebenen zu gewinnen und seine Erinnerungen zu überprüfen.

Um den Zugang zu seinen Erinnerungen zu verdeutlichen, wählt C. die Metapher des Kessels: Der Schreibende steht nicht mehr vor dem Kessel, sondern befindet sich nun zusammen mit seinen Geschichten in seinem Inneren. Wie Flammen – so lässt sich diese Metapher ausfalten – schlagen die Geschichten hoch, lodern für eine Zeit und erlöschen, nachdem das Kohlestück, das sie entfachte, verbrannt ist. Dabei wird nicht nur ein Kohlestück in den Kessel geworfen. Es sind gleich mehrere, die unterschiedliche Geschichten hervorbringen. Im Feuer fügen sie sich zusammen und lassen sich daher nicht mehr klar voneinander abgrenzen. Der Platz vor dem Kessel dient nicht mehr als ein Schreibort, sondern als Ort über das Schreiben, der die verschiedenen Geschichten literarisch für C. zu verräumen versucht. Das seismographische Feuer-Schreiben, das in der *Leser-* und *Arbeiter-*Erzählung abgeleitet wurde, scheint sich im Roman zu verändern. Die Abstände vom Kessel zum Schreibenden und vom Schreibenden zum Schatten an der Wand, zwischen denen sich das seismographische Schreiben einstellt, wurden nicht wie in der *Heizer-*Erzählung reduziert, sondern sind im Roman völlig aufgelöst. Alle Komponenten dieses Schreibens fügen sich nun im Kessel zusammen. Die Auflösungserscheinungen, die mit der *Leser-*Erzählung begonnen haben, sind nun so weit fortgeschritten, dass Kategorien von Textaußen und -innen völlig obsolet geworden sind. Es scheint evident, dass der Beginn und das Ende von *Eine Übertragung* durch zwei Kessel gerahmt werden. Der Erste dient als Katalysator für den Beginn des Romans, der Zweite markiert sein Ende und den potenziellen Beginn eines neuen Textes.

So plausibel die Kessel-Metapher für das Auftauchen der Figuren und ihrer Geschichten auch erscheint, die Position von C. ist jedoch rätselhaft: Wenn er inmitten des Kessels steht, wer schaufelt die Kohlen, wer versorgt den Kessel, damit das Feuer weiterhin brennt? Sind es die Heizer aus Hilbigs frühen Erzählungen, die am Kessel zurückgelassen wurden und unermüdlich das Kraftwerk am Laufen halten? Indirekt denkt C. ebenfalls über seine eigentümliche Position als Schreibender im Kessel nach:

Dann waren es Figuren, die mir bekannt waren, ohne daß ich wußte, woher [...]. Auch wenn sich mir einige dürftige Anlässe für ihr Erscheinen nennen ließen [...], so gab es doch noch einen weiteren, darüber liegenden Grund für ihr Kommen und Gehen, für welchen in dem engen Kessel meines Denkens kein Anhaltspunkt zu finden war. Ich wußte nicht, welche Metapher ich dafür wählen sollte: vielleicht war ich bis zu einem bestimmten Akt allein auf einer Bühne gewesen, dann aber hatte sich der Raum mit vielen Personen gefüllt, die das Stück nach Anweisungen fortspielten,

die ihnen sehr genau bekannt waren, während ich die Anweisungen und auch meine Rolle [...] vergessen hatte. (357-358)

Die bisher dargestellten Gründe für das Auf- und Abtreten der Figuren stellen sich als behelfsmäßig heraus. Auch die gewählte Metapher des Kesselinneren erscheint unzureichend. C. verliert zunehmend die Autorität über sein Geschriebenes: „L'écrivain ne se sert pas de l'écriture mais devient lui-même l'instrument de l'écriture et va jusqu'à s'abolir dans et devant l'écrit“ (Terrisse 2019, 270). Die Kausalität für das Auftauchen der Figuren ist komplexer. Die vorausgegangene Metaphorik scheint nur noch eingeschränkt zu funktionieren, erklärt aber auf einer metasprachlichen Ebene die Problematik ihrer Darstellungsweise. Begrenzt durch den Kessel, in dem sich C. mit den Figuren und Geschichten befindet, entzieht sich der „weitere[], darüber liegende[] Grund“ C.s Gedanken und damit dem sprachlichen Ausdruck. Der „Anhaltspunkt“ der Geschichten liegt jenseits des Kessels, jenseits der gewählten Metapher. Doch diese legt eine Spur zu dem hin, was sich der Darstellung entzieht.

Der einstige Schreibort referiert in *Eine Übertragung* auf „einen Wissensvorrat“ (Wellbery 1999, 144), der mit den frühen Erzählungen in Zusammenhang steht. Das intertextuelle Wissen über die Spezifik des Platzes vor dem Kessel eröffnet verschiedene „Projektionsmöglichkeiten“ (145). Die Kessel-Metapher im Roman offenbart ein Wissensrepertoire, das ein vielfältiges und nicht ganz festgelegtes System des Schreibortes aufruft, um es auf das weniger bekannte System – die diffusen Geschichten mit ihren unvermittelt auftretenden Figuren – zu übertragen.²⁰ Die Metaphern sind demnach „punktuelle oder kompakte Modellierungen; sie setzten zwei (oder mehrere!) Systeme, jeweils aus Elementen und deren Relationen bestehend, zueinander in Beziehung, ohne jedoch alle Elemente und Relationen namhaft zu machen, ja ohne diese eindeutig zu fixieren“ (Wellbery 1999, 140). Das Unbekannte, das sich semantisch entzieht, soll auf Bekanntes, auf den Platz vor dem Kessel bezogen werden. Die Kessel-Metapher „verdichtet“ (143) verschiedene Projektionsmöglichkeiten an dem zentralen Schreibort, sie faltet sie in sich ein. Ausgehend von den Erzählungen hin zum Roman ist die Lektüre „ein Spiel, das darin besteht, die Regeln, denen es folgt, zu (er)finden“ (146). In der Bewegung von einem zum anderen System, in der rhetorischen Decodierung

²⁰ In der Hilbig Forschung wird die Metapher von *Eine Übertragung* in mehrfacher Hinsicht entwickelt. So betrachtet beispielsweise Michael Haase die Metapher in Hilbigs Werken als „die Möglichkeit, zwischen Literatur und Leben einen Vermittlungszusammenhang zu knüpfen und im Schreiben die verborgenen Daseinsmöglichkeiten des Ich aufzuklären“ (Haase 2001, 199). Dabei geht er in seiner Lektüre von *Eine Übertragung* insbesondere auf die Kriminalgeschichte und die Doppelgängerinnen ein (227-234, 234-245).

fordert die Metapher zum „*Aufsuchen von Projektionsregeln*“ (141) auf. Sie wird als sprachlich Verdichtetes in *Eine Übertragung* ausgestellt, ohne es auszufalten.²¹

Die Verdunklung innerhalb der geschriebenen Texte, die durch den schmutzigen Platz vor dem Kessel und die daraus hervorgegangene, unausgefaltete Metapher Einzug hält, setzt sich auch nach diesem Roman weiter fort. So zeigt beispielsweise das Cover von Hilbigs 1994 erschienener Erstausgabe *Die Arbeit an den Öfen* Umriss eines Schornsteins, aus dem schwarzer, dichter Rauch aufsteigt (Hilbig 1994a). Der Zeichner und Grafiker Horst Hussel lässt den Rauch die gesamte Vorder- und zunehmend auch die Rückseite einnehmen. Der Umschlag ist in der Ausgabe nach innen in das Buch eingefaltet, so dass der Rauch bereits in das Buch eindringt. Als eine Art Intertext steigen Rauch-Wolken aus den vorherigen Texten auf, von den *Leser-* und *Arbeiter-*Erzählungen über den *Heizer*-Text und dem Roman *Eine Übertragung* bis zum Prosaband *Die Arbeit an den Öfen* und breitet sich in Hilbigs Literatur zunehmend aus. In der gleichnamigen, ersten Erzählung im Band erweitert sich die Thematik an diesem einst geheimen Schreibort. Der Heizer – ebenfalls mit dem Namen C. – muss Unterlagen der Partei verbrennen, die die Kessel jedoch verstopfen. Die dadurch entstehenden Rückstände werden zum „Sinnbild der Umweltverschmutzung“ (Hilbig 1994b, 6).²² Die SED verstopft mit eigenem Material ihre veralteten Kessel: „Die Anlage [...] begann aus allen Öffnungen und Ritzen zu qualmen; unter der Decke des Kesselhauses stand eine immer dichter werdende schwarze Wolkenwand“ (Hilbig 1994b, 17). Die SED scheint sich dadurch langsam selbst zu ersticken. Vom Platz am Kessel aus breiten sich die Rauchschwaden aus, umhüllen zunehmend seine Umgebung und lassen allmählich die gesamte DDR kaum noch atmen: „Draußen vor dem Fenster fiel immer mehr Schnee, die Flocken verfärbten sich zunehmend in der Dämmerung des späten Nachmittags, und bald senkten sie sich herab wie ein dichtes Netz schwarzer Partikel, das weit in das Land reichte“ (28).

²¹ In seiner detaillierten Lektüre der vier verschiedenen Manuskriptfassungen von *Eine Übertragung*, von denen drei in der DDR und die vierte und letzte Romanfassung nach Hilbigs Ausreise 1985 entstanden, pointiert Stephan Pabst auf einer allgemeineren Ebene zur Metapher in *Einer Übertragung* das, was hier mit der Kessel-Metapher ausgestellt wird: „Ein Roman, der die deutsche Übersetzung des Begriffs der Metapher im Titel führt, lässt keinen Zweifel, dass es sich hier um die Reflexion auf eine sprachliche Praxis handelt. [...] Es ist hier nicht von der Wirklichkeit als einer bestimmten Metapher die Rede, derart dass eben die Wirklichkeit die Metapher für etwas ist. ‚Die Wirklichkeit ist eine Metapher‘ heißt ganz allgemein: Sie ist die im Prinzip infinite Übertragung eines sprachlichen Zeichens auf ein anderes.“ „Die Wirklichkeit wird nicht übertragen auf etwas, sie ist die Übertragung“ (Pabst 2014, 271).

²² In ihrer Lektüre beispielsweise von *Die Arbeit an den Öfen*, *Die Kunde von den Bäumen* oder *Das Provisorium* verweist Stephan an verschiedenen Stellen auf Hilbigs Auseinandersetzung mit der Industriegeschichte der Braunkohle, dem nicht eingelösten Fortschrittsversprechen der DDR und der damit einhergehenden Umweltverschmutzung (Stephan 2023, 371-380, 391-393).

BIBLIOGRAFIE

- BONG, J. 1999. „Der Leserschreiber. Eine Erzählung Wolfgang Hilbigs.“ In C. Rohmann und G. Schipper-Hönicke (Hrsg.). *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag*, 203-212. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- CAMPE, R. 1991. „Die Schreibszene. Schreiben.“ In H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Hrsg.). *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, 759-772. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- . 2015. „Die Schreibszene, Schreiben.“ In S. Zanetti (Hrsg.). *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. 2. Auflage, 269-282. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- EHLER, M. 2017. „Der Dichter erscheint im Anthropozän. Friedrich von Hardenberg und Wolfgang Hilbig.“ In N. Kasper und G. Thiele (Hrsg.). *Asozialität und Aura. Wolfgang Hilbig und die Romantik*, 145-165. Paderborn: Fink Verlag.
- FRISCH, M. 1962. *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- GENETTE, G. 1992. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- GIURIATO, D.; STINGELIN, M.; ZANETTI, S. 2008. „Einleitung.“ In Id. (Hrsg.). *„Schreiben heißt: sich selbst lesen.“ Schreibszenen als Selbstlektüren*, 9-17. München: Fink Verlag.
- GUMBRECHT, H.U. 2009. „Der Doppelpunkt. Rund, kantig und unpolend.“ In C. Abbt und T. Kamasch (Hrsg.). *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, 61-69. Bielefeld: transcript Verlag.
- GÖDEL, F. 2016. „Eine Kiste, deren Inhalt nicht mehr zugänglich ist – Wolfgang Hilbigs Roman *Das Provisorium* und sein Umgang mit der Shoah.“ *Germanica 59 (La modernité littéraire dans l'Allemagne divisée)*. Hrsg. von B. Terrisse und W. Wögerbauer): 99-114.
- HAASE, M. 2001. *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.
- HEISIG, J. 2023. „Bilder vom Erzählen.“ *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 68/289 (*Wiedergewinnung der Moderne. Wolfgang Hilbig und Walter Höllerer*. Hrsg. von M. Hametner und M. Mengerlinghaus): 89-103.
- HILBIG, W. 1982a. „Der Leser.“ In Id. *Unterm Neomond*, 44-45, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- . 1982b. „Die Arbeiter. Ein Essay.“ In Id. *Unterm Neomond*, 29-43. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- . 1982c. „Der Heizer.“ In Id. *Unterm Neomond*, 97-138. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- . 1994a. *Die Arbeit an den Öfen. Erzählungen*. Berlin: Friedenauer Presse Verlag.
- . 1994b. „Die Arbeit an den Öfen.“ In Id. *Die Arbeit an den Öfen. Erzählungen*, 5-28. Berlin: Friedenauer Presse Verlag.
- . 2008. „Die Sprache des Feuerfressers.“ In Id. *Werke. Band 1. Gedichte*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel, 297-299. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- . 2011. *Werke. Band 4. Eine Übertragung*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- . 2021. „Dankrede zum Georg-Bühner-Preis (2002).“ In Id. *Werke. Band 7. Essays. Reden. Interviews*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel, 301-308. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- KÄSMANN, J. 2022. „Reparierend(es) Schreiben. „Der Heizer“ von Wolfgang Hilbig.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14, 27 (2/2022) (*Reparaturwissen. Ausbessern, Instandhalten, Wiederherstellen*. Hrsg. von U. Hanstein, M. Klaut und J. Mangold): 37-50.

- KOELBL, H. 1998. *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*, 2. Auflage. München: Knesebeck Verlag.
- . 2007. *Schreiben! 30 Autorenporträts*. München: Knesebeck Verlag.
- KOLBE, U. 2024. *Das Revier des Wolfgang Hilbig*. Frankfurt a.M.: Edition A.B.Fischer.
- KRAUS, K. 1990. *Pro domo et mundo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- KRECHEL, U. 1996. „Ausgesetzt in Einfallsschneisen.“ *Marbacher Magazin* 74 (*Vom Schreiben 4. Im Caféhaus oder Wo schreiben?*. Bearbeitet von Rudi Kienzle): 3-16. 2. durchgesehene Auflage.
- OPITZ, M. 2017. *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- . 2021. „PRIMO II.“ *Neue Rundschau* 132/2 (W. Hilbig, „Ich unterwerfe mich nicht der Zensur.“ *Briefe an DDR-Ministerien, Minister und Behörden*. Hrsg. und kommentiert von Michael Opitz): 59-63.
- PABST, S. 2014. „Roman und Reflexion. Wolfgang Hilbigs Arbeit am Text – ‚Eine Übertragung‘.“ In U. von Bülow und S. Wolf (Hrsg.). *DDR-Literatur. Eine Archivexpedition*, 267-278. Berlin: Ch. Links Verlag.
- . 2021. „Der Holocaust als Begründung einer Poetik der Moderne bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Hilbig.“ In S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun und B. Terrisse (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*, 217-240. Berlin: Verbrecher Verlag.
- PERRIG, S. 2011. *Am Schreibtisch großer Dichter und Denkerinnen. Eine Geschichte literarischer Arbeitsorte*. Zürich: rüffer & rub Sachbuchverlag.
- POPENBERG, G. 2017. „Über ‚– Gedankenstriche –.“ In H. Lutz, N. Plath und D. Schmidt (Hrsg.). *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, 88-93. Berlin: Kadmos Verlag.
- PYE, G. 2008. „Trash Objects, History and Memory: Theorising Rubbish with Wolfgang Hilbig.“ *German Life and Letters* 61/2 April/2008: 261-278.
- STEPHAN, S. 2023. *Der Held und seine Heizung. Brennstoffe der Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz Verlag.
- STINGELIN, M. 2004. „Schreiben‘. Einleitung.“ In Id. (Hrsg.). *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, 7-21. München: Fink Verlag.
- STILLMARK, H.-C. 2014. „Schreiben aus der Asche. Wolfgang Hilbigs literarischer Umgang mit dem Müll.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133 (Sonderheft); (*Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*. Hrsg. von D.-C. Assmann, N. O. Eke und E. Geulen): 135-150. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- TERRISSE, B. 2019. *Wolfgang Hilbig. Figures et fictions de l'auteur, scénarios de la vocation*. Paris: Sorbonne Université Presses.
- WELLBERY, D. 1999. „Übertragen: Metapher und Metonymie.“ In H. Bosse und U. Renner (Hrsg.). *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, 139-155. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- WINNEN, A. 2006. *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- WIRTH, U. 2009. „Paratext und Text als Übergangszone.“ In W. Hallet und B. Neumann (Hrsg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, 167-177. Bielefeld: transcript Verlag.



NORMAN KASPER

FREIHEIT IN FORM

*Wolfgang Hilbig Selbstverortung im historiografischen Netz der
ästhetischen Moderne*

ABSTRACT: Wolfgang Hilbig undoubtedly saw and staged himself as a modern author. But which concept of modernity is decisive here, and in what ways Hilbig connected himself to modernity? In contrast to a frequently claimed “GDR-Modernity”, I will concentrate on traces leading back to the discovery – or should we say: invention? – of modernist literature in the field of literary history in the old Federal Republic of Germany. This essay answers the question for modernity by focusing on Hilbig’s elf-positioning in the modernity discourse. As I want to show, this modernity discourse as a part of historiography of German literature since the 1950s marked the frame in which Hilbig’s authorship developed from his first publications.

KEYWORDS: Hilbig; Modernity.

Zur Erinnerung an Jürgen Krätzer (1959–2019)

In einem der letzten Gespräche, mit denen Wolfgang Hilbig seine Lyrik und Prosa seit den 1980er Jahren erläuternd begleitet, räumt er 2003 gegenüber Günter Gaus die Relevanz ein, die im Rahmen seines Schreibens formalen Aspekten zukommt: “Ich bin, glaube ich, sehr auf die Form fixiert. Ich wollte schon immer als Schriftsteller artifizuell, wie man das so nennt, schreiben.” (Hilbig/Gaus 2021, 641) Müsste man die durchaus heterogenen Erzeugnisse der europäischen ästhetischen Moderne, wie sie sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelt haben, auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringen, so könnte der zweifelsohne darin bestehen, ihnen ein gesteigertes Formbewusstsein zu attestieren. Die literarische Moderne gewinnt in dieser Perspektive ihre typische Gestalt erst durch einen Literaturbegriff, der formale Aspekte der Gestaltung in den Mittelpunkt rückt, und zwar sowohl mit Blick auf das poetische Selbstverständnis als auch hinsichtlich der poetologischen, literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Reflexion.

Hilbig’s Modernität steht in dieser Hinsicht außer Frage: als Selbstverortung des Autors, als anerkennend oder abwertend gebrauchtes Etikett der Literaturkritik, aber

auch als – stilistische und literaturgeschichtliche – Verortung seitens der Germanistik. Und selbst wenn man die von der Literaturkritik in Anschlag gebrachte Modernität Hilbigs kritisch betrachtet – als von der westdeutschen Literaturöffentlichkeit einem ostdeutschen Autor aufgezwungene Maßstabssetzung, der man das Konzept einer spezifischen, von der “bürgerlichen Moderne” (Böttiger 2023, 21) abgesetzten “DDR-Moderne” (22) entgegensetzt –, so ist damit keineswegs die Frage vom Tisch, wie sich jene ästhetische Moderne historiografisch und wirkungsgeschichtlich entwickelt hat, in deren Tradition Hilbig sich verortet und gelesen wird. Interessanterweise wurde diese Frage aber bisher, wenn ich recht sehe, noch nicht gestellt. Das verwundert insofern, da doch offensichtlich jener Zeitraum, in dem sich ein Bewusstsein von der Diskursivität historiografischer Modernearbeit zu etablieren beginnt, auch jener Zeitraum ist, in den Hilbigs Inszenierung als Autor der Moderne fällt: die 1980er und 1990er Jahre. Sicher: Moderne Autoren, die für Hilbigs Schreiben maßgeblich sind, wurden identifiziert und in ihrem Einfluss untersucht. Franz Kafka, Ezra Pound, T.S. Eliot, Hugo von Hofmannsthal, Paul Celan, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud sind nur einige der Namen, die hier zu nennen sind, andere ließen sich hinzufügen. Was diese Autoren miteinander verbindet, ist weniger ein gemeinsames poetologisches Programm oder eine verbindende Schreibweise, sondern der Umstand, dass sie von der Literaturgeschichtsschreibung als moderne Autoren historisiert wurden. Doch welcher Struktur folgt der hier zugrunde gelegte Modernebegriff?

Sucht man nach einer Antwort, so wird schnell klar, dass auch jene Kritiker Hilbigs, wie Uwe Wittstock, die die moderne Schreibweise des Autors (in nachmodernen Zeiten) für verspätet halten (Wittstock 2009, 15, 50), dieser Frage ausweichen – obwohl sie sich doch mit der Genealogie des von ihnen verhandelten Modernebegriffs auskennen müssten. Fest steht jedenfalls, dass die von Hilbig selbstbewusst und nicht ohne Stolz für sich reklamierte Konzentration auf die Form eines jener essentiellen strukturellen Merkmale markiert, das die Historiografie mit Blick auf die Konturen der ästhetischen Moderne für maßgeblich hält – und erst hervorgebracht hat. Hilbigs explizitem Bekenntnis zu Form und Artifizialität ist also implizit jener literaturgeschichtliche Wertehaushalt eingeschrieben, der moderne Literatur überhaupt erst als solche konstituiert.

Wenn im Folgenden von ‘Form’ die Rede ist, so in der Diktion einer Historiografie, die nach 1945 mit der Konstruktion des Kollektivsingulars Moderne im Rückgriff auf diesen Terminus epochentypologische Kohärenz zu stiften sucht. Diese Einschränkung ist deshalb wichtig, da theoretische Verhandlungen der ‘Form’ bekanntlich nicht nur eine lange Tradition haben; als überaus vielgestaltiger ästhetischer Grundbegriff hat ‘Form’ zudem ganz unterschiedliche inhaltliche Fassungen erfahren (Burdorf 2001; Klammer/Maskarinec/Villinger/Ubl 2019; Erdbeer/Klaeger/Stierstorfer 2022;

Urbich/Wellbery 2024). Das Hauptaugenmerk bei der Analyse literarischer Texte auf die 'Form' zu legen, gilt seit den späten 1940er Jahren als Garant eines autonomieästhetischen, ganz auf 'immanente Betrachtung' setzenden Kunstverständnisses (Staiger 1946; Kayser 1948). Moderne Literatur, so der Grundtenor dieser Richtung, sei als Prozess stetig wachsenden Formbewusstseins zu betrachten (Hermant 1994, 128; Erhart 2007), wobei Kafka und Benn seit den 1950er Jahren häufig als Gewährsmänner einer erstmals mit Schiller fassbar werdenden, stetig progredierenden Modernität auftreten. Dass die häufig zu beobachtende Emphase der 'Form' einer Explikation dessen, was genau man unter diesem Begriff fasst, eher im Wege steht, als dass sie ihn erhellt, mag man bedauern; es ist jedenfalls diese semantische Vagheit formaler Werte, ohne die die Erfolgsgeschichte des literaturgeschichtlichen Moderne-Diskurses kaum vorstellbar wäre.

Damit wäre ich bei der These meines Beitrages: Hilbigs poetologisches Programm – wie es im Folgenden anhand von Selbstäußerungen des Autors hauptsächlich entlang der Gedichtbände *abwesenheit* (1979) und *die versprengung* (1986) rekonstruiert werden soll – lässt sich nicht ohne die Historisierung der Moderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstehen. Es geht mir also nicht um einzelne Autoren der Moderne, auf die sich Hilbig zweifelsohne bezieht, sondern um seinen Zugriff auf den maßgeblich von der Literaturgeschichtsschreibung hervorgebrachten Moderne-Diskurs. Die hier gemachten Beobachtungen verstehen sich nicht als Relativierung der bisherigen Ergebnisse der Einflussforschung; vielmehr sind sie komplementär zu diesen aufzufassen. Wenn ich im Rahmen meines Beitrags häufig auf einen der einflussreichsten, die literarische Moderne als eigenständigen Stil- und Epochenzusammenhang maßgeblich konstituierenden Texte rekurriere, Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), so nicht, um Hilbigs Kenntnisnahme dieses Textes zu behaupten. Ausschlaggebend ist vielmehr die Annahme, dass Friedrichs Konzept ein breites Publikum weniger als konstruktiver Akt literaturwissenschaftlicher Epochenbildung, sondern als gleichsam abbildende Beschreibung literaturgeschichtlicher Realität erreichte. Und in dieser Form rahmte Friedrichs Moderneverständnis nicht nur die Ausgaben und Übersetzungen zahlreicher Symbolisten, Expressionisten etc., es ist auch dieses Verständnis der Moderne, das, folgt man Walter Erhart (2007), unbeschadet die methodische Selbstreflexion literaturwissenschaftlicher Epochenforschung der 1960er bis 1980er Jahre überstand und erst seit etwa 30 Jahren in seiner Historizität, Normativität und Diskursivität reflektiert wird. Der hier gebotene Fokus auf Hilbigs paratextuell greifbare Selbstverortung im historiografischen Netz der ästhetischen Moderne schließt keineswegs aus, dass der Autor bereits beim Verfassen seiner Texte im Fahrwasser einer modernistischen Poetik agierte; im Gegenteil: dies ist sogar sehr wahrscheinlich. Explizit

rekonstruieren und in ihrer diskursiven Verflechtung mit dem historiografischen Narrativ analysieren lassen sich jedoch Hilbigs Verhandlungen mit dieser Poetik allein über Selbstverortungen des Autors.

In einem ersten Schritt möchte ich einige signifikante poetologische Selbstverortungen Hilbigs im historiografischen Netz der ästhetischen Moderne diskutieren. Hilbig liest moderne Autoren und versteht Moderne, so die hier leitenden Überlegungen, auf der Grundlage jener diskursiven Aushandlungsprozesse, in deren Rahmen Literaturgeschichte *die* Moderne als Epoche und Schreibweise begründet. In einem zweiten Schritt sollen abbreviaturartig jene Merkmale – man könnte auch sagen Stereotype – der literarischen und klassischen Moderne nachgezeichnet werden, die sich seit den 1950er Jahren etablieren und nicht nur für Hilbigs Schreiben, sondern ganz allgemein für sein autorschaftliches Selbstverständnis maßgeblich werden.

I.

Hilbigs erster Gedichtband erschien bekanntlich 1979: *abwesenheit*. Nach der Ausbürgerung von Wolf Biermann 1976 und der darauffolgenden Ausreisewelle ostdeutscher Autoren schien es nahe zu liegen, die von Hilbig vorgelegten Gedichte in diesem Licht zu lesen: 'Abwesenheit' als Chiffre für Flucht und Ausgrenzung. Hilbig jedoch ist viel daran gelegen, diese Lesart zu entkräften. *abwesenheit* verweigert sich offensichtlich nicht nur jenen Ansprüchen, die seitens der DDR-Kulturpolitik an die Literatur formuliert werden; es ist vielmehr so, dass dieser Band und die um ihn zentrierte Rede von der ‚Abwesenheit‘ “sich bei mir auch nach der anderen Seite verweiger[n]” (Hilbig/Werner 2021, 356), wie Hilbig Ralph Werner 1985 in Abwehr einer kritischen Autor-Rolle mitteilt. Schon entstehungsgeschichtlich betrachtet, so Hilbig, sei kein Zusammenhang mit der deutsch-deutschen Situation Ende der 1970er Jahre gegeben, da das gleichnamige Gedicht aus dem Jahr 1969 stammt. Das dann auch den Titel des Bandes markierende “Wort bezeichnete, als es niedergeschrieben wurde, eher einen Begriff aus dem Kontext des Modernismus, und sein Verständnis war von Mallarmé angeregt” (Hilbig/Zimmermann 2021, 426), konkretisiert der Autor im Gespräch mit Harro Zimmermann neun Jahre später. Im selben Jahr bekräftigt Hilbig gegenüber Werner Jung, dass er sich “damals viel mit den Poetiken der Moderne” beschäftigt habe, “und ich sagte mir, im Grunde genommen ist es der Ort der Poesie, der mit dem Wort ‘Abwesenheit’ beschrieben wird“ (Hilbig/Jung 2021, 436).

Michael Opitz führt Hilbigs Mallarmé-Referenz mit Paul Celans Bezugnahme auf den Franzosen eng (Opitz 2017, 370-71), was insofern stimmig ist, als man sowohl Celans als auch Hilbigs Schreiben als Antwort auf die nationalsozialistischen Verbrechen, besonders den Holocaust lesen kann. Im Rahmen der von mir

eingenommenen Perspektive ist jedoch etwas anderes interessant: Hilbig bezieht sich wohl weniger unmittelbar auf Mallarmé als auf jene Zuschreibungen an den Dichter, die der historiografische Diskurs vornimmt, um ihn als ‘modern’ auszuweisen. Dafür sprechen Hilbigs bereits zitierte Formulierungen vom “Begriff aus dem Kontext des Modernismus” und von den “Poetiken der Moderne”, denn diese Formulierungen tragen deutliche Spuren literaturgeschichtlicher Kategorienbildungen. Sie sind nicht so sehr dem objektsprachlichen Bereich der Äußerungen Mallarmés (oder anderer Symbolisten) entnommen, sondern verweisen vielmehr auf die metasprachliche Fassung symbolistischer Besonderheiten durch die Brille literaturgeschichtlicher Moderneforschung der 1950er und 1960er Jahre. Dieser Eindruck lässt sich bestätigen, wenn man einen Blick auf diese Forschung wirft. So nimmt Hugo Friedrich den Begriff “Abwesenheit” in das Sachregister seiner vielgelesenen, mehrfach aufgelegten und, wie bereits erwähnt, für das hier in Rede stehende Moderneverständnis maßgeblichen Schrift *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) auf (Friedrich 1956, 217). Er fasst ihn zwar als „Begriff Mallarmés“ (217), nutzt ihn jedoch als analytischen Terminus, um die poetologischen Besonderheiten des Autors in den Fokus zu rücken. Anhand des Gedichtes *Éventail (de Madame Mallarmé)*, in dem an keiner Stelle von ‘absence’ die Rede ist, sieht er in der literarischen Rede Mallarmés die “Abwesenheit der Dinge höheren Rang als ihre Anwesenheit” (78) beanspruchen, was sich daran zeige, dass diese “Dinge” “allein in der Sprache da seien” (ebd.): “Dinge, sofern sie reale Gegenwart haben, sind unrein, nicht absolut; erst im Vernichtetwerden ermöglichen sie die Geburt ihrer reinen Wesenskräfte in der Sprache“ (ebd.).

Der von Hilbig beanspruchte “Ort der Poesie” ist also ein historiografisch bereits aufbereiteter Ort. Eine Poetik der Moderne wird hier zuallererst erschlossen und behauptet. All das, was Friedrich der Struktur moderner deutscher, französischer, spanischer und englischer Dichtung an “[n]egativen Kategorien” abliest, findet sich mehr oder weniger unverändert auch in Hilbigs ersten beiden Gedichtbänden und grundiert auch sein poetologisches Selbstverständnis: “Desorientierung, Auflösung des Geläufigen, eingebüßte Ordnung, Inkohärenz, Fragmentarismus, Umkehrbarkeit, Reihungsstil, entpoetisierte Poesie, Zerstörungsblicke, schneidende Bilder, brutale Plötzlichkeit, dislozieren, astigmatische Sehweise, Verfremdung...” (15). Wolfgang Emmerich hat darauf hingewiesen, dass diejenigen Charakteristika, die Friedrich dem ‘modernen’ Gedicht zuschreibt, auch mit Blick auf Hilbigs Lyrik seit den späten 1960er Jahren zutreffen. Nur sollte man daraus nicht den Schluss ziehen, Hilbig sei “ein Selbst-Erfinder als literarischer Modernist” (Emmerich 2021, 67), trägt doch sein Modernismus erkennbar Züge jenes historiografischen Profils, das die Moderne erst mit jener diskursiven Macht ausstattet, von der Hilbig zweifelsohne profitiert. Weniger im Rückgang auf die (literarischen) Objekte als vielmehr auf deren (literaturgeschichtliche)

Deutungsmuster erweist sich Hilbig als Modernist. Es ist die von Gerhard Neumann der Modernehistoriografie attestierte spezifische “Diskursrhetorik” (Neumann 1999, 184), die es Hilbig ermöglicht, sich als Modernist zu inszenieren – und als solcher inszeniert zu werden.

Was mit Blick auf das poetologische Selbstverständnis Hilbigs gilt, das lässt sich auch auf sein autorschaftliches Selbstverständnis übertragen. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, mit wieviel Geschick es Hilbig verstand, in die Rolle des *poète maudit* vom Schlege eines Tristan Corbière, Arthur Rimbaud und natürlich Stéphane Mallarmé zu schlüpfen (Kasper 2017, 22-24). Hier kommt es mir nun auf eine andere Facette des autorschaftlichen Entwurfs an, nämlich darauf, wie der Autor das Verhältnis seiner Person zu jenem in den Gedichten artikulierten ‘Ich’ reflektiert. Schaut man sich die Auskunft an, die Hilbig diesbezüglich gibt, so fällt auf, dass er eine für die literaturgeschichtlich diagnostizierte Entwicklung der Gattung Lyrik entscheidende Veränderung auf die Entwicklung seines eigenen Schreibens überträgt. Moderne Lyrik – auch hier kann man wieder Friedrich als Gewährsmann nehmen – entwickelt sich als Absetzbewegung von einer im Gedicht zu vermittelnden subjektiven Stimmung, als schrittweises Absehen von konkreten Erlebnissen und Erfahrungen. Am Ende dieses Prozesses ist sogar vom “persönlichen Ich des Dichters” (Friedrich 1956, 11) nichts mehr greifbar, dieser ist ganz zum “Operateur der Sprache” (ebd.) geworden. Hilbig nutzt dieses großraumperiodische Schema, das zwischen der Erlebnislyrik der Goethezeit einerseits und der symbolistischen, expressionistischen und postexpressionistischen Lyrik bis in die frühen 1950er Jahre hinein andererseits zu vermitteln sucht, um seine Entwicklung von *abwesenheit* zu *die versprengung* zu skizzieren. “Das Ich der Gedichte”, so Hilbig 1987 nach dem Erscheinen von *die versprengung* gegenüber Werner Irro,

wird mehr ein lyrisches Ich, ein phantasiertes, vorgestelltes Ich. In *abwesenheit* war es sicherlich stärker das Ich, das die Texte schrieb. Das könnte bedeuten, daß sich die Realität, die in *abwesenheit* noch da war, inzwischen – aufgelöst hat? (Hilbig/Irro 2021, 375)

Auf einer ersten Ebene ist diese Entwicklung deutlich biographisch codiert: War Hilbig zur Zeit der Entstehung der Gedichte, die in *abwesenheit* Eingang gefunden haben, noch als Heizer tätig und insofern als arbeitende Person der Garant für eine “Realität”, die – wie auch immer gebrochen – in diese Gedichte Eingang fand, so ist er nach seinem Wechsel in den Beruf des Schriftstellers 1979 und zumal angesichts seiner Übersiedlung in die BRD 1985 in Gefahr, den Bezug zu dem, was er “Realität” nennt, zu verlieren.

So plausibel diese biografische Lesart auch ist, so lässt sich doch die Entwicklung hin zu einem lyrischen Ich, wie es Hilbig versteht, nicht nur durch die lebensweltlichen Umbrüche des Autors erklären. Vielmehr ist die Struktur – Verschwinden des

empirischen Autors hinter einem artikulierten 'Ich' – in der gattungsgeschichtlichen Entwicklung, genauer gesagt: in der von der literaturwissenschaftlichen Moderneforschung konzipierten Modellierung dieser Entwicklung, angelegt. Bereits die Fassung des 'lyrischen Ich', die Margarete Susman (1910) in *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* prägt und die dann nur wenig später von Oskar Walzel (1912) in das germanistische Fachgespräch eingeführt wird, ist dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Differenz zu einem personal-empirischen Autor-Ich markiert. An dieser Stelle kann Friedrich ansetzen, wenn er das Ich allein als Funktion des Textes und als Erfindung des Autors gelten lassen will. Es spielt dabei keine Rolle, dass jene Autoren, die Susman bei ihrer Begriffsprägung im Blick hatte – Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Stefan George – bei Friedrich nicht mehr unter dem Etikett 'modern' firmieren. Entscheidend ist vielmehr die Kontinuität in der historiografischen Argumentation: Moderne Dichter, so Susman, Walzel und Friedrich übereinstimmend, konstruieren und fiktionalisieren das 'Ich' ihrer Gedichte. Und es ist diese Argumentation, die Hilbig nutzt, um seinen werkgeschichtlichen Weg von *abwesenheit* zu *die versprengung* zu beschreiben. Am Endpunkt dieser Entwicklung, angesichts von *die versprengung*, könnte man mit Bernard Banoun von der "Ortlosigkeit des Ich" (Banoun 2021, 30) sprechen. Freilich: Von einem Erlebnis-Ich, authentischer Emotionalität oder einer durch Erfahrung gesättigten Lebenswirklichkeit kann bereits mit Blick auf *abwesenheit* kaum die Rede sein.

Abwesend war ich / abwesende blumen pflücken // [...] abwesend war ich / hier abwesend da wo
das blut blühte // gehör geruch im eignen urschleim / probierte ich die fade luft an meiner ersten
festigkeit // (Hilbig 1979, 35)

heißt es in *alibi*. Wenn man hier, wie Hilbig geltend macht, noch ein Ich erkennen kann, "das die Texte schrieb" (Hilbig/Irro 2021, 375), so wird dieses schreibende 'Ich' zu allererst durch die vom Autor praktizierte Identifizierung erkennbar, weniger durch die Ich-Stimme des Textes selbst. Mit Blick auf die von Hilbig beabsichtigte werkgenealogische Pointe ist dies jedoch unerheblich: Sein Schreiben, so der Grundtenor, folgt der von der Moderne-Forschung zu Grunde gelegten Progression hinsichtlich der Entpersonalisierung und der damit ermöglichten poetischen Funktionalisierung des Text-Ich.

Hilbigs Orientierung am literaturgeschichtlich beglaubigten Entwicklungsweg moderner Lyrik führt im Ergebnis zu einem Ausschluss des Lebens aus der Dichtung. Auch diese Vorstellung stammt aus dem Arsenal der Historiografie der Moderne, und auch diese Vorstellung scheint zunächst rein biografisch codiert. Sein mehrere Jahre währendes heimliches Schreiben sieht er in einem Missverhältnis zu den wechselnden körperlich anstrengenden beruflichen Tätigkeiten: "Das kann so weit gehen, daß man

zwei völlig verschiedene Existenzen zu führen beginnt” (Hilbig/Irro 2021, 373). Die Folgen liegen für ihn 1987 auf der Hand: “Je asozialer man im äußeren Leben wird, umso elitärer wird man dann vielleicht beim Schreiben” (ebd.). Dabei geht es nicht nur um einen Gegensatz von Leben und Schreiben, vielmehr wird das Schreiben zu einem Ort der Kompensation, oder, um es mit Hilbig zu sagen, “daß man im Schreiben eigentlich versucht, das, was man in dem einen Leben verliert, in dem anderen, beim Schreiben, dazuzugewinnen” (ebd.). Dabei schimmert hinter dem tatsächlichen “Leben” in gleichem Maße der Kollektivsingular durch wie sich hinter dem “Schreiben” der Kollektivsingular ‘Kunst’ verbirgt. Die Vorstellung, dass *die* Kunst der Ort ist, an dem die lebensweltlichen Zumutungen der gesamtgesellschaftlichen Modernisierung aufgehoben werden, ja dass Kunst ein anderer, von der gesellschaftlichen Sphäre getrennter Bereich ist, gehört zum Grundinventar einer Modernekonzeption, die literarische Texte rein formalästhetisch betrachtet und gesteigertes Formbewusstsein als progredierende Modernität verbucht. Es scheint kein Zufall zu sein, dass Hilbig ausgerechnet in jenem Zeitraum auf den Hauptgewährsmann für ein solches Dichtungsverständnis (übrigens auch bei Friedrich), Gottfried Benn, rekurriert, in dem auch sein Mentor Franz Fühmann sich positiv über Benn äußert. Fühmann sieht 1981 in einem damals unveröffentlichten, erst kürzlich zugänglich gemachten Vortrag bei Benn Geschichte und “historisches Werden [...] ausgetauscht durch die Macht der Kunst” (Fühmann 2018, 11). Ob sich Fühmann und Hilbig über Benn unterhalten haben, ist nicht bekannt. Hilbigs Äußerungen sprechen zumindest nicht gegen diese Möglichkeit. Er würde zwar nicht soweit gehen, so äußert sich Hilbig auf Nachfrage gegenüber Ralph Werner 1985, dass Literatur und Gesellschaft überhaupt nichts miteinander zu tun haben, jedoch: “Die Richtung, die er [Gottfried Benn – N.K.] meint, die stimmt. Die stimmt eigentlich auch für mich” (Hilbig/Werner 2021, 355).

Will man genauer wissen, auf welche “Richtung” sich Hilbig hier beruft, so sollte man unbedingt einen Blick auf Benns *Probleme der Lyrik* (1951) werfen. “Ich verspreche mir nichts davon, tiefsinnig und langwierig über die Form zu sprechen. Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff”, so Benn zunächst skeptisch – allerdings nur, um umso emphatischer fortzufahren:

Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht. Eine isolierte Form, eine Form an sich, gibt es ja gar nicht. Sie ist das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist wohl auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt. (Benn 2001, 21)

In gleichem Maße, in dem sich Benn auf den Germanisten Emil Staiger, genauer gesagt auf dessen *Grundbegriffe der Poetik* (1946) beruft, um seine Formvorstellungen zu erläutern, argumentiert die Moderne-Historiografie der 1950er und 1960er Jahre dann mit Benn. Die zunächst Benns poetologischem Reflexionshorizont zugehörige Formdiskussion entwickelt sich dabei zu einer veritablen literaturgeschichtlichen Kategorie des Moderne-Diskurses. Eng verbunden ist dieses Formverständnis mit dem, was Benn "Artistik" nennt: "Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden" (14). Soviel zu Benns "Richtung", in die sich auch Hilbig einreicht.

II.

Hilbigs Absage an eine politische Lesart von *abwesenheit* zugunsten der Gewichtung rein formaler Werte; seine Überlegungen zum Verschwinden des Autors im artikulierten Ich von *abwesenheit* zu *die versprengung*; schließlich sein Versuch, *die Literatur dem Leben entgegenzusetzen* – diese drei bisher diskutierten Punkte haben einen gemeinsamen Entstehungsort. Sie lassen sich nämlich als Muster identifizieren, die dem historiografischen Diskurs der Moderne entstammen. Zentral für eine so verstandene Moderne ist die Bedeutung der Form. Walter Erhart (2007, 151-55) hat nachgezeichnet, auf welchem Weg die Formanalyse zunächst im Umfeld neusachlicher Literaturbetrachtung der 1920er und 1930er Jahre im germanistischen Diskurs Fuß fassen konnte, ehe sie sich über textimmanente Interpretation, *new criticism* und die strukturalistische Analyse der 1950er Jahre mit der epochentypologisch konturierten Frage nach der Modernität der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts verband.

Die Notwendigkeit des epochentypologischen Fragens ergab sich um 1960 nicht nur aus einem rein literaturgeschichtlichen Interesse heraus; immer deutlicher wurde auch die Frage mitverhandelt, ob und wann die Moderne zu Ende sei und der Gegenwartsliteratur Platz machen würde. Hugo Friedrich etwa wählte für die Erstausgabe von *Die Struktur der modernen Lyrik* den Untertitel *Von Baudelaire bis zur Gegenwart*; reichlich zehn Jahre später wurde dieser ersetzt: *Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* verläuft nun die Geschichte der modernen Lyrik – und war damit augenscheinlich abgeschlossen und von der Gegenwartsliteratur getrennt. Bei Friedrich (1967) markierte der Wechsel des Untertitels also auch einen veränderten historiografischen Kompass: Das Etikett 'Klassische Moderne' war im Entstehen (Streim 2020, 320–322; Kiesel 2010). Die Diskussionen, die mit der Zentralstellung des Formalen einhergingen, etwa was die Integration der Avantgarde-Kunst in die symbolistisch codierte literaturgeschichtliche

Matrix betrifft, sind an dieser Stelle nicht im Einzelnen nachzuzeichnen. Herausgestellt werden muss aber auf jeden Fall der Umstand, dass ästhetische Modernität in ihrer formbewussten Variante Distanz zur gesellschaftlichen und sozialen Moderne signalisiert. Während die gesellschaftliche Entwicklung als Prozess des Zerfalls, der Fragmentierung und fortschreitenden Formaflösung beschrieben wurde, galt der ästhetische Raum als Ort des Einspruchs, der Widerständigkeit und Ganzheit (Schönert 1988; Anz 2002, 18-22; Lohmeier 2007; Erhart 2007; Stöckmann 2009).

Man muss nicht so weit gehen wie Anke-Marie Lohmeier und dem historiografisch verbürgten Form-Apriori eine Nähe zum antidemokratischen Denken des mittleren 20. Jahrhunderts attestieren (Lohmeier 2007), um deutlich zu machen, in welchem Maße sich die ästhetische Moderne von Prozessen sozialer und politischer Emanzipation losgesagt hatte. Es reicht völlig aus, an dieser Stelle von politischer Indifferenz zu sprechen. Von dieser Perspektive aus betrachtet, gewinnt auch Hilbig Absage an eine politische Lesart von *abwesenheit* ihre Konturen: Im Rückgang auf Mallarmé geht es um die Einordnung in eine spezifische Formtradition, und wer der literarischen Form eine konkrete politische Argumentationsfigur unterlegen will, so Hilbig, schränke diese Form unzulässig ein, ja nivelliere den ästhetischen Ort, von dem aus es überhaupt noch möglich sei, Position zu beziehen. Zu verstehen ist dies als Absage an eine Einschränkung der Wahrheit der Kunst durch nicht der immanenten Betrachtung der Kunst entlehnte Kategorien.

Auch Hilbig bereits diskutiertes Votieren für eine dem 'Leben' entgegengesetzte Kunst muss vor dieser historiografischen Folie betrachtet werden. Diese Folie bekommt man als eigenständige Textur solange nicht in den Blick, wie man das Verhältnis von ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne bei Hilbig allein durch die Brille der Literaturkritik um 1980 betrachtet: Die Konzentration auf die Form in *abwesenheit* zeigt sich dem Kritiker in dieser Perspektive als Verweigerung gegenüber den von der sozialistischen Gesellschaft bereitgestellten Wahrheitsschablonen. Auf eine solchermaßen kritische Sicht auf den Zustand der DDR-Gesellschaft kommt es Hilbig jedoch, das macht er deutlich, gar nicht an. Im Mittelpunkt steht vielmehr ein das Leben gänzlich absorbierendes Schreiben; "elitär[...]" (Hilbig/Irro 2021, 373) ist dieses in seinem unbedingten Formwillen. In welchem Maße Hilbig seine eigene Rolle als "Operateur der Sprache" (Friedrich 1956, 11) begreift, wird deutlich, wenn man sich seine Einlassungen zum Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit anschaut. Er sei ein Schriftsteller, so betont er gegenüber Karl Corino 1984, "der von der Sprache ausgeht":

Ich bin der Meinung, daß die *Sprache* das Medium ist, das eine neue Wirklichkeit schafft, und daß alle anderen Vergleiche, die 'außerliterarisch' sind, eigentlich nicht auf die Literatur passen. Ich bin der Meinung, daß die Sprache eine neue Wirklichkeit erfindet [...]. (Hilbig/Corino 2021, 325)

Hilbig nimmt also die Literatur auf die Art und Weise in die Pflicht, wie es seitens des germanistischen Moderne-Diskurses für maßgeblich erachtet wird. Verbunden ist dies bei ihm häufig mit einem Insistieren auf die 'existentielle' Dimension des behandelten Themas. So erläutert er Werner Irro 1987 angesichts der Erzählungen in *Der Brief* (1985), dass es "mir eigentlich darauf an[kam], meine existentielle Thematik in diesen Geschichten zu deskribieren" (Hilbig/Irro 2021, 374). Diese Deutung ist wiederum deutlich als Absage an eine rein politische Lesart vorgebracht, die den DDR-Bezug für maßgeblich erachtet. Freilich, so Hilbig, "in der DDR gehört das Verhältnis, das man zur Macht hat, dazu" (374), doch sei dies eben nur die äußerliche Hülle, in der sich der für ihn eigentlich relevante 'existentielle' Kern verberge. Und dieser Kern, so muss man hinzufügen, entstammt dem hier in Rede stehenden Moderne-Diskurs. Stilistische Kennzeichen der symbolistischen Lyrik um 1900 und existentialistische Reflexion der 1930er bis 1950er Jahre zu amalgamieren, kann als Spezialität von Hugo Friedrich gelten. Zumindest sahen dies Autoren so, die – wie der Lyriker Wilhelm Lehmann – im neuen historiografischen Paradigma namens *Struktur der modernen Lyrik* keinen Platz zugewiesen bekamen (und somit als 'unmodern' galten). Inwiefern Lehmanns Kritik an dem literaturgeschichtlich behaupteten Zugleich von Formbewusstsein und Existentialismus berechtigt war, steht hier nicht zur Diskussion (Schäfer 2009, 211-12). Entscheidend ist, dass es von aufmerksamen Zeitgenossen wie Lehmann als Konstruktion der Literaturgeschichtsschreibung wahrgenommen wurde. Und eben diese Konstruktion setzt Hilbig voraus, wenn er seine eigene Schreibweise auf eine 'existentielle' Aussage verpflichtet. Bei Friedrich ist die 'existentielle' Imprägnierung der Form ein Versuch, diese, wie er mit Blick auf Mallarmé formuliert, vom "literarische[n] Müßiggang, Ästhetizismus und dergleichen" (Friedrich 1956, 72) freizusprechen. Einen Ästhetizisten in dem hier aufgerufenen Sinn wird man auch Hilbig kaum nennen können; bei ihm steht die Form nämlich gleichfalls im Dienst einer eigenständigen künstlerischen, um es mit dem bereits aufgerufenen Benn zu sagen: 'artistischen' Wahrheit. Wie angesichts der bereits thematisierten Überwindung des Lebens im Schreiben aufgezeigt, mögen die eigene sozial-lebensweltliche Existenz betreffende und politische Eckpunkte nicht völlig irrelevant sein; nur sind sie für Hilbig nur insoweit tatsächlich relevant, wie sie den Stoff abgeben, der von der künstlerischen Form verbaut werden kann. Die narrative Ordnung, die der historiografische Diskurs bereitstellt, dient Hilbig erkennbar als Anker poetologischer Selbstverortung.

III.

Vielleicht mutet die hier gelegte Fährte in der Auswahl der Beispiele und Kontextualisierungen etwas eklektizistisch an. Auch kann man sicherlich darüber

streiten, ob die in den Gesprächen markierten Positionierungen Hilbigs belastbar sind. Man könnte einwenden: Diese Art von Autorengespräch ist weder seine Stärke noch der von ihm bevorzugte Weg, über das eigene Werk Auskunft zu geben. Auch wenn man diese Einschränkungen ernst nimmt, so ist es doch interessant zu sehen, in welchem Maße sich Hilbig argumentativ bei dem Reservoir, das die Historiografie der Moderne bereitstellt, bedient. Die Vielzahl der an dieser Stelle im Einzugsgebiet einer Historiografie der Moderne geltend gemachten Bezüge weist deutlich darauf hin, dass Autor und professionelle Leser zumindest im Rahmen eines epochentypologischen Grundverständnisses agieren, das dem Schreiben und der Rezeption nicht nur äußerlich ist, sondern diese maßgeblich mitprägen. In gleichem Maße, in dem die Literaturgeschichtsschreibung der Moderne Kategorien der poetologischen und autorschaftlichen Selbstbeschreibung der Autoren und Autorinnen in den historiografischen Diskurs übernahm (anstatt diese metasprachlich zu reflektieren), entnehmen Hilbig und seine Leser der literaturwissenschaftlichen Moderneforschung zentrale narrative Muster, Gedankenfiguren und Begründungen. Man könnte auch sagen: Es zeichnet den literaturwissenschaftlichen Modernediskurs in gewisser Weise aus, dass er in vielerlei Hinsicht als durchlässig zu bezeichnen ist: durchlässig mit Blick auf die analytische und historiografische Anverwandlung einer zunächst objektsprachlichen Terminologie; durchlässig aber auch hinsichtlich einer poetischen und poetologischen Reformulierung literaturgeschichtlicher Befunde. Auch wenn bereits bei Hugo Friedrich Mitte der 1960er Jahre die Trennung von Moderne als Epoche und Moderne als Schreibweise formuliert ist, so weist doch sowohl die von Hilbig in Anspruch genommene als auch die ihm zugeschriebene Modernität auf die inhaltliche und zeitliche Persistenz diskursiver Muster hin, deren Wert sich eigentlich danach bemisst, inwiefern es ihnen gelingt, Chronologie und damit Abschnitte und Einschnitte organisieren zu können. Dass man diese diskursiven Muster auch dazu nutzen kann, um aus einer geschichtlich, also rückwärts ausgerichteten Zuschreibungspraxis ein gegenwartsbezogenes Schreibprogramm zu machen, verweist auf den eminent produktiven Charakter modernereflexiver Rede.

Im Mittelpunkt steht sowohl mit Blick auf das diagnostische Moment der Literaturgeschichtsschreibung der Moderne als auch hinsichtlich des von Hilbig reflektierten Schreibens eine Art der künstlerischen Freiheit, deren theoretische Grundlegung mit Friedrich Schillers ästhetischen Schriften beginnt. Als Hilbig 1985 mit Ralph Werners Schiller-Deutung konfrontiert wird, dieser habe durch seine Kunst ein *„Reich der Freiheit“* anvisiert, *„gleichsam die ideale Vorwegnahme einer Versöhnung von Widersprüchen der Wirklichkeit“* realisiert, kann er nur zustimmen: *„Ich denke, daß muß unbedingt gewahrt bleiben, daß die Literatur ein Reich der Freiheit ist.“* (Hilbig/Werner 2021, 355) – Freiheit in Form, oder wie es in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des*

Menschen (1795) heißt: “In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun [...]. Der Inhalt [...] wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten” (Schiller 1992, 641).

Will man Hilbig in der Tradition dieses Formdenkens verorten, so darf ein Name nicht fehlen: Hans Magnus Enzensberger (Pabst 2021, 7-10); denn Enzensberger (1960) spricht in seinem für Hilbig einflussreichen *Museum der modernen Poesie* der Form jene Sprengkraft zu, die Freiheit von reaktionären und politisch totalitären Kunstvorstellungen ermöglicht. Zwar ist Enzensberger bekanntermaßen kein Freund eines poetologisch überzogenen Form-Aprioris, jedoch sieht er “diese These von der Leere des modernen Gedichts” dort im “historische[n] Recht”, wo unter Androhung politischer Zensur und Gewalt das “Eingängige, Unkritisch-Stimmige, das Positive und Volksverbundene” gefordert wird. Was Faschisten und Kommunisten “Formalismus nennen, gilt ihnen als Verbrechen, weil es ausdrückt, was doch camouffiert werden soll, Unfreiheit und Entfremdung” (Enzensberger 1960, 20). Von hier aus betrachtet lässt sich Hilbigs eingangs aufgerufener Selbstauskunft, er sei “sehr auf die Form fixiert” (Hilbig/Gaus 2021, 641) ein politischer Subtext abgewinnen: Wo die Freiheit der Form verteidigt wird, geht es auch immer um die Freiheit des Individuums und sein Recht auf nichtentfremdete Lebensverhältnisse. Wenn es also tatsächlich so “etwas wie eine zweite Generation moderner Schreibweisen” (Hilbig 2021, 86) gegeben hat, wie Hilbig in einem “Vortrag an der Universität Lexington, Kentucky” (1988) mit Blick auf die DDR-Lyrik der 1980er Jahre formuliert, dann als Freiheit in Form.

BIBLIOGRAFIE

- ANZ, T. 2002. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- BANOUN, B. 2021. "Mutmaßungen über die Struktur und die Komposition von Wolfgang Hilbigs Gedichtsammlungen." In: *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*. Hrsg. von B. Banoun, B. Terrisse, S. Arlaud und S. Pabst, 17-52. Berlin: Verbrecher Verlag.
- BENN, G. 2001. "Probleme der Lyrik." In: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. in Verbindung mit I. Benn von G. Schuster und H. Hof. Bd VI: Prosa 4. Hrsg. von H. Hof, 9-44. Stuttgart: Klett-Cotta.
- BÖTTIGER, H. 2023. „Der Glanz vom Aluminiumteller. Eine Rede zu Wolfgang Hilbigs 80. Geburtstag.“ In: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 68/289: 16-25.
- BURDORF, D. 2001. *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Weimar u. Stuttgart: Metzler.
- EMMERICH, W. 2021. "DDR-Literatur und Moderne. 35 Jahre Nachdenken über eine schwierige Beziehung." In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun und B. Terrisse, 49-72. Berlin: Verbrecher Verlag.
- ENZENSBERGER, H.M. 1960. *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ERDBEER, R.M., KLAEGER, F., STIERSTORFER, K. 2022. „Einleitung: Literarische Form.“ In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form*. Hrsg. von R.M. Erdbeer, F. Klaeger und Klaus Stiersdorfer, 3-70. Berlin u. Boston: de Gruyter.
- ERHART, W. 2007. „Die Germanistische Moderne – eine Wissenschaftsgeschichte.“ In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hrsg. von S. Becker und H. Kiesel, 145-66. Berlin u. New York: de Gruyter.
- FRIEDRICH, H. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg: Rowohlt.
- . 1967. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt.
- FÜHMANN, F. 2018. *Über Gottfried Benn*. Göttingen: Wallstein.
- HERMAND, J. 1994. *Geschichte der Germanistik*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- HILBIG, W. 2021. „Abriß der Kritik.“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. *Essays – Reden – Interviews*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 156-249. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- . 2021. „Vortrag an der Universität in Lexington, Kentucky“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. *Essays – Reden – Interviews*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 80-88. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- . 1979. *Abwesenheit. Gedichte*, Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., CORINO, C. 2021. „'Jeder Text müßte erscheinen können'. Gespräch mit Karl Corino (2003).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. *Essays – Reden – Interviews*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 324-331. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., GAUS, G. 2021. „Zur Person. Gespräch mit Günter Gaus (2003).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. *Essays – Reden – Interviews*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 640-661. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., IRRO, W. 2021. „Gewinnen, was man verloren hat. Gespräch mit Werner Irro (1987).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. *Essays – Reden – Interviews*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 369-376. Frankfurt/Main: S. Fischer.

- HILBIG, W., JUNG, W. 2021. „Die Abwesenheit als Ort der Poesie. Gespräch mit Werner Jung (1994).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Essays – Reden – Interviews. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 429-48. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., MAGENAU, J. 2021. „‘Literatur ist etwas Triebhaftes’. Gespräch mit Jörg Magenau (1997).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Essays – Reden – Interviews. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 503-08. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., KLAUS, M. 2021. „Die Krise der Kritik (1996). Gespräch mit Klaus Michael.“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Essays – Reden – Interviews. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 468-78. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., WERNER, R. 2021. „‘Lyriker haben ideologisch unsicher zu sein’. Gespräch mit Ralph Werner (1985).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Essays – Reden – Interviews. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 332-360. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- HILBIG, W., ZIMMERMANN, H. 2021. „Zeit ohne Wirklichkeit. Gespräch mit Harro Zimmermann (1994).“ In: *Werke*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Essays – Reden – Interviews. Hrsg. in Zusammenarbeit mit V. Hanisch und mit einem Nachwort von W. Bartsch, 416-428. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- KASPER, N. 2017. „Die moderne Asozialität der Romantik und Wolfgang Hilbig. Literatur- und sozialgeschichtliche Bemerkungen zu einer schwierigen Autorschaft.“ In: *Asozialität und Aura. Wolfgang Hilbig und die Romantik*. Hrsg. von N. Kasper und G. Theile, 19-42. Paderborn: Fink.
- KAYSER, W. 1948. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke Verlag.
- KIESEL, H. 2010. „Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung.“ In: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von M. Ponzi, 35-44. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KLAMMER, M., MASKARINEC, M., VILLINGER, R., UBL, R. 2019. „Formbildung und Formbegriff. Zur Einleitung.“ In: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*. Hrsg. von M. Klammer, M. Maskarinec, R. Villinger und R. Ubl, 9-34. Paderborn: Fink.
- LOHMEIER, A.-M. 2007. „Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe.“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 32/1: 1-15.
- NEUMANN, G. 1999. „Ästhetische Programme und literarische Praxis. Einführung.“ In: *Konzepte der Moderne*. Hrsg. von G. Graevenitz, 181-184. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- OPITZ, M. 2017. *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- PABST, S. 2021. „Einleitung“. In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun und B. Terrisse, 7-16, Berlin: Verbrecher Verlag.
- SCHÄFER, H.D. 2009. *Das gespaltene Bewußtsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren. Erweiterte Neuauflage*. Göttingen: Wallstein.
- SCHÖNERT, J. 1988. „Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne.“ In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von C. Wagenknecht, 393-413. Stuttgart: Metzler.
- SCHILLER, F. 1991. „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. In: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. Hrsg. von R.-P. Janz, H.R. Brittnacher und O. Dann. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von R.-P. Janz, 556-676. Frankfurt/Main: Klassiker-Verlag.

- STAIGER, E. 1946. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis.
- STÖCKMANN, I. 2009. „Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne. Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz ‘Was ist eigentlich modern?’ und Thomas Anz’ Kritik.“ In: *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34/1: 224-231.
- STREIM, G. 2020 „‘Klassische Moderne’? Begriffs- und problemgeschichtliche Überlegungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ In: *Die Rede vom Klassischen. Transformationen und Kontinuitäten im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von T. Valk. Göttingen: Wallstein.
- SUSMAN, M. 1910. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
- URBICH, J., WELLBERY, E.D. 2024. „Unsystematische Bemerkungen zu den Begriffen der Form und der ‘Überforderung’ der Form – eine Einleitung.“ In: *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik*. Hrsg. von J. Urbich und D.E. Wellbery, 7-44. Göttingen: Wallstein.
- WALZEL, O. 1912. *Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch*. Leipzig: Haessel.
- WITTSTOCK, U. 2009. *Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Göttingen: Wallstein.



MARTIN EHRLER

ASPEKTE DER EICHENDORFF- REZEPTION IN WOLFGANG HILBIGS *DIE KUNDE VON DEN BÄUMEN*

ABSTRACT: The paper explores the influence of Joseph von Eichendorff on Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen*. While Hilbig's ties to Romanticism are well-known, Eichendorff's impact has been less examined. The study focuses on two key points: first, the similarities between the main characters in Hilbig's story and Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*, and second, how Hilbig adapts Eichendorff's style of describing nature to create mood and atmosphere. By reworking these elements, Hilbig offers a complex take on the Romantic tradition and turns it to a tool to critically reflect on his present.

KEYWORDS: Wolfgang Hilbig; Joseph von Eichendorff; Romanticism.

Wolfgang Hilbig und sein Werk in ein Verhältnis zur Romantik zu setzen bedarf kaum mehr einer intensiven Auseinandersetzung mit Biographie und Œuvre¹. Seine intensive Rezeption des romantischen Kanons ist vielerorts belegt und weite Teile des Gesamtwerks sind bereits sehr ergiebig auf ihre „Romantizität“ hin untersucht worden. Und doch fällt ein Name eher selten, schaut man sich die entsprechende Forschung an: Joseph von Eichendorff. Doch auch der tendenziell der Spätromantik zugeschlagene Dichter bildet eine wichtige Anlaufstelle für Hilbig's Schreiben. In dieser Analyse soll es darum gehen, dieser Beeinflussung mit Blick auf die Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* nachzuspüren. Diese bietet sich dabei besonders an, da der Text in seiner Gesamtstruktur signifikante Parallelen zu Joseph von Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* offenbart. Die Novelle ist Teil jenes schon früh erschlossenen Kanons romantischer Prosa und Kunstmärchen, die den damals noch jugendlichen Hilbig

¹ Die Analyse beruht im Wesentlichen auf einem Kapitel meiner Dissertation zur Romantik-Rezeption bei Wolfgang Hilbig und Wolfgang Matheuer, die 2023 an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena angenommen wurde und die im Herbst 2024 unter dem Titel „Nicht-Landschaften“ bei Wallstein erschienen ist.

erstmalig mit den Möglichkeiten von Sprache und Literatur vertraut machten (vgl.: Beckermann 1994, 93). Gerade auch aufgrund dieser prominenten Stelle des Textes in der Lesebiografie Hilbig's scheint es von Bedeutung zu sein, dieser Beeinflussung erstmalig entsprechend nachzugehen, denn die Forschung zu Hilbig's Erzählung blieb den Verweis dazu bisher schuldig.²

Beleuchtet werden sollen dabei zwei Aspekte. Zunächst konzentriert sich die Analyse auf die Ähnlichkeit der Protagonisten und die sich daraus ergebende Parallelstruktur des Plots, in einem daran anschließenden Teil soll es um eine von Hilbig vorgenommene Adaption jener syntaktischen Raffinesse gehen, anhand derer Eichendorff die für ihn so typische stimmungsgeladene Raumtiefe der Landschaft herzustellen vermochte. Beides wird von Hilbig – und das ist durchaus typisch für seinen Umgang mit der Epoche – modifiziert, sodass es einer gemeinhin „populären Vorstellung von Romantik zuwiderläuft“ (Matuschek 2021, 285). Wie sich das im Detail darstellt, versucht die folgende Analyse offenzulegen.

Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen* erschien zunächst 1992 in einer auf 333 Exemplare limitierten bibliophilen Kleinstauflage (von der letztlich lediglich 166 tatsächlich hergestellt wurden) beim Leipziger Faber & Faber Verlag, ehe sie 1994 in einer überarbeiteten Fassung beim S. Fischer Verlag veröffentlicht wurde. Die Erzählung knüpft motivisch mittelbar an die kurz vorher erschienene und von der Kritik viel besprochene Prosaminiaur *Alte Abdeckerei* (1991) an und weist etliche intertextuelle Bezüge zu diesem Text auf. In dieser Konstellation offenbart sich dabei *in nuce* die enge motivische Verknüpfung, die für das Gesamtwerk Hilbig's festgestellt werden kann. Von Interesse sollen hier jedoch jene Bezüge sein, die über diese werkimmanenten Anknüpfungen und Korrespondenzen hinausgehen. *Die Kunde von den Bäumen* ist gerade deshalb ein besonderer Text im Werk Hilbig's, da er in Joseph von Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* über einen prominenten Prätext verfügt.

Der Erzählung ist eine aus Walter Benjamins Erzähler-Aufsatz (*Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, 1936) entlehnte Feststellung vorangestellt, nämlich jene, dass Begegnungen mit Leuten, die rechtschaffen etwas erzählen können, immer seltener würden. Wollte man die Handlung so kurz wie möglich zusammenfassen, dann käme man wohl zu dem Schluss, dass sie die Schilderung einer Bewusstwerdung ist. Der Leser wohnt hier der Genese eines rechtschaffenen Erzählers unter widrigsten Bedingungen bei. Diese Bedingungen sind die von Hilbig auch selbst lange Zeit vorgefundenen

² *Die Kunde von den Bäumen* war bis dato eher selten Gegenstand längerer Untersuchungen. Es liegen Analysen zur Poetisierung des Peripheren (Opitz 2008), der Erstveröffentlichung in der Tradition der Künstlerbücher (Braun 2013) und der Literarisierung von Müll (Stillmark 2015) vor. Darüber hinaus ist die Erzählung bisweilen Teil größerer Untersuchungskorpora, so z.B. bei Delhey 2004, Schierbaum 2015, Ostheimer 2018 oder Assmann 2018.

lebensweltlichen Realitäten des repressiven Staates DDR und die Erzählung ist in gewisser Weise damit auch eine Parabel auf Hilbigs eigene Schriftstellerbiographie. Die Schwierigkeit ergibt sich für den Protagonisten Waller zunächst daraus, dass er der vermeintlich simplen Tatsache und dem sich daraus ergebenden Satz „Die Bäume der Kirschallee sind verschwunden“ (KB, 231)³ keine weiteren folgen lassen kann. Das Erzählen vom Verschwinden dieser Bäume ist ihm jedoch ein besonderes Anliegen, denn was ihn anregt, so schildert er es, „ist die Angst vor dem Vergessen der Geschichten“ (ebd., 210). Zwar bleibt er dabei zunächst noch im unbestimmten Plural, doch es wird im Fortlauf der Geschichte klar, dass jene Kirschallee auf fatale Art eng und ganz konkret mit seiner eigenen Lebensgeschichte verknüpft ist. Es ist daher auch die Sorge vor dem Verlust der eigenen Biographie, die dem Erzählen in *Die Kunde von den Bäumen* Antrieb verleiht. Dieses Erinnern und Erzählen fungiert dabei nicht bloß als Selbstvergewisserung, sondern wird vielmehr gleich zu Beginn als zu Teilen dissidentische Strategie ausgestellt.

Erzähle... erzähle, sage ich mir, sonst wird alles im Vergessen taumeln. Erzähle, damit der Faden nicht abgeschnitten wird ... tausend Geschichten sind nicht genug. Damit der Strom nicht unterbrochen wird, damit das Licht über den Tischen nicht ausgeht. Erzähle, sonst wirst du ohne Vergangenheit sein, ohne Zukunft, nur noch willenloser Spielball der Bürokratie. (ebd.)

In einer anachronistischen Montage verschiedener Erzählperspektiven offenbaren sich schließlich dem Leser Aspekte jener tragischen Lebensgeschichte, deren Notation dem Erzähler Waller so existentiell erscheint. Die Kirschallee, die seinen Heimatort einst mit dem Dörfchen W. verband, ist nicht nur der Ort, an dem er eine vergleichsweise glückliche Jugend mit seinen Freunden verbrachte, sie ist auch Schauplatz seines im letzten Moment abgebrochenen Suizids, nachdem diese Jugendfreunde das Land verlassen und Waller allein in der nun abgeschotteten, ideologisch festgefahrenen und ihn befremdenden DDR zurückgeblieben ist. Die Kirschallee hat sich von einem Ort des geselligen Geschichtenerzählens zu einem der maximal größten Vereinzelung gewandelt. Das ist der eigentliche Verlust. Doch der gescheiterte Selbstmord ist letzten Endes der Beginn eines gelingenden Aus- und Aufbruchs. Waller gibt seine Fabrikarbeit auf und zieht sich zusehends in die von Industrie, Raubbau und Verfall geprägte städtische Peripherie zurück. Bemerkenswert ist, dass dies ganz dezidiert als Überbietung romantischer Subversivität vorgestellt wird:

[...] von einem auf den anderen Tag war es vorbei mit der Hoffnung auf das Leben. Und ich dachte, ich hätte nun hier meinen Grund gefunden! Das Leben, das noch vor mir lag, befand sich im Würgegriff von Grenzen... und ich wußte in diesem Augenblick, daß ich nicht die mildeste Form

³ Zitiert wird aus der überarbeiteten Fassung aus der Werkausgabe. Diese wird mit der Sigle KB versehen.

einer Grenze akzeptieren konnte. Nein! [...] Ich mußte ein unbrauchbares Stück in der Gesellschaft sein, wenn ich ihre Grenze überschreiten wollte. Dies war die Wahrheit, und keine Erklärungen, weder philosophische noch kultur-, wirtschafts- oder gesellschaftspolitische Finten trogen darüber hinweg: die jungen Jahre waren vorbei. Zuvor war ich wie die Verkörperung allen menschlichen Unglücks durch die Gegend gewankt, wie der wandelnde Weltschmerz ... jetzt war es aus mit diesem romantischen Trick. Jetzt hieß es, mit aller einem solchen Zweck zu Gebot stehenden Bösartigkeit ein Krüppel zu werden. (ebd., 274)

Zögerlich versucht Waller Kontakt zu den Arbeitern aufzunehmen, deren Aufgabe es ist, die umliegenden Tagebaugruben mit Müll zu verfüllen. Auch wenn er mit ihnen in keinen engeren Kontakt tritt, integriert er sich still in diese gesellschaftlich randständige Gruppe. Waller aus *Die Kunde von den Bäumen* gehört jenem Typus von Figuren an, die so viele von Wolfgang Hilbigs Texten bevölkern: ein Außenseiter und Sonderling, der sich seiner Rolle so annehmen und rückversichern muss, dass er zum Zwecke seiner Selbstfindung jene gesellschaftliche Isolation gar noch weiter vorantreibt. Trotzdem nimmt *Die Kunde von den Bäumen* so etwas wie ein gutes Ende, was eben auch am Trost liegt, den ein Rückzug aus dieser hier nur schemenhaft skizzierten, gleichgültigen Gesellschaft bieten kann. Der gegen Ende der Erzählung für kurze Zeit auftretende Kollektiverzähler (vgl. ebd., 267-272) zeugt in gewisser Weise vom zu gewinnenden Zugehörigkeitsgefühl und der gemeinschaftskonstituierenden Funktion des geächteten Randes der Gesellschaft. Hilbigs eigene biographische Erfahrungen in der DDR werden hier teilweise literarisch gespiegelt.⁴ In der Erzählung findet Waller schließlich in der sozialen und räumlichen Abgeschlossenheit einer von den Müllarbeitern provisorisch errichteten Hütte seine Schreibstube. Zwanzig Jahre nach dem gescheiterten Selbstmord gelingt ihm so doch noch ein zweiter Satz und der Beginn der Geschichte. Er ist ein Bekenntnis und lautet: „Die Scham ist vorüber!“ (ebd., 278).

Nun ergibt sich aus dieser kurzen Zusammenfassung zunächst keine augenscheinliche Parallelität zu Eichendorffs Meisternovelle. Zwar mag das von Waller empfundene Ungenügen an einer pervertierten Normalität in gewisser Weise anschlussfähig an romantische Konzepte sein, doch seine Kompensationsstrategien geben sich deutlich als Überbietung und auch Überwindung romantischer Vorbilder aus. Es ist dies jene bei Hilbig so oft zu beobachtende Eigenheit seiner Romantik-Rezeption, die sich in einem Bewegungsablauf des beständigen Annäherns und Abstoßens

⁴ Wolfgang Hilbig waren die Vorzüge eines solchen zeitweiligen Rückzugsortes durchaus persönlich bekannt. Auch die in der Erzählung offenkundige Spiritualität dieser gesellschaftlichen Randständigkeit hat er selbst erlebt. Die in einer unsanierten Altbauwohnung im Leipziger Westen errichtete Künstlergemeinschaft rund um die verfeimten Dichter Gert Neumann und Siegmund Faust bot einen alternativen Zufluchtsort, sowohl zum intellektuellen Austausch als auch zur künstlerischen Arbeit.

beschreiben ließe. Offenbar wird dies auch im Hinblick auf die Anlage von Protagonisten und Landschaft.

Zunächst ist da die Auffälligkeit, dass Hilbigs Erzählerfigur Waller mit Joseph von Eichendorffs namenlosen, nur mit seinem Schimpfnamen „Taugenichts“ in die Literaturgeschichte eingegangenen Helden ganz entscheidende Wesensmerkmale teilt. Dieser Nachvollzug ist dabei gerade deswegen so spannend, da beide Helden natürlich auch gewichtige Unterschiede offenbaren, sei es in ihrem Welt-, Natur- oder Kunstverständnis. Deswegen sei auch vorausgeschickt, dass Waller eben kein pikaresker Wiedergänger dieser prototypisch romantischen Gestalt ist – von denen es ja auch so einige geben mag – Waller ist letztlich, so paradox das klingen mag, ein verhinderter Taugenichts.⁵

Mit Eichendorffs Helden verbindet ihn zum einen die prinzipielle Andersartigkeit der Lebensentwürfe, denn beide haben den Drang, einer durch das soziale Gefüge ihrer jeweiligen Gesellschaft vermeintlich vorbestimmten Laufbahn zu entkommen. Dieser Unfreiheit wollen beide entfliehen. Doch während dem Taugenichts, einem Müllersohn, der Ausbruch aus der einfachen und abgeschiedenen dörflichen Lebenswelt spielerisch gelingt, bleibt Hilbigs Protagonist Waller, nachdem dieser seine Anstellung aufgibt, nur die nahe Weite der an die Heimatstadt grenzenden Müll- und Aschefelder. Während man Eichendorffs Helden begleitet, wie er ganz in der Rolle des unverbildeten Schelms sich beinahe mühelos in höheren Beamten- und niederen Adelskreisen sozialisiert, schafft es der kontaktscheue Waller nur langsam und mit Mühe so etwas wie eine Bindung zu den Müllarbeitern der nahen Deponien aufzubauen. Diese sind als soziale Außenseiter stigmatisiert, was ihre Anziehungskraft auf den Protagonisten jedoch nur verstärkt. Waller ist im Gegensatz zum Taugenichts der Weg in eine freie Welt und vermeintlich offene Gesellschaft verwehrt, weshalb ihm nur der Weg an eben jenen sozialen Rand offenzustehen scheint. Obwohl Eichendorff eine Geschichte des sozialen Aufstiegs und Hilbig eine des sozialen Abstiegs erzählen, finden der Taugenichts und Waller ihre je eigene Freiheit im Bruch mit den jeweils gültigen gesellschaftlichen Standeskonventionen. Erst dieser ermöglicht es ihnen, einen für sie passenderen Platz zu finden.

Sie verbindet darüber hinaus eine gewisse Rastlosigkeit. Das Wandern, oder besser: das romantische Wandern, und niemand beherrscht das so wie Eichendorffs Figuren, zeichnet sich nach Lothar Pikulik (1979, 398) dadurch aus, dass es, „da auf die Ferne bezogen, nicht ziellos“, aber doch „richtungslos“ (ebd.) sei.⁶ Den Taugenichts zieht es stets in die Offenheit der Ferne, denn ihm behagt die Stagnation nicht, und so bleibt der

⁵ Zur langen und durchaus diversen Rezeptionsgeschichte von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* s. z.B. Och 2007.

⁶ Siehe dazu auch Koschorke 1990, 185 ff.

Weg, wenn man die Plattitüde bemühen will, stets sein Ziel. Auch Waller ist ein Wanderer, doch seine Wege führen nicht nach Wien oder Rom; die einzige sich ihm bietende Offenheit findet er in der Landschaft aus Asche und Müll vor den Toren der Stadt. Das Land selbst empfindet er als bedrückenden „schalldichten Raum“ (KB, 263). Während der Taugenichts, wie es gleich zu Beginn der Novelle heißt, „in die freie Welt hinausstrich“, ist Waller dies nicht möglich. Die Grenzen sind dicht, der Weg in die zumindest als frei imaginierte Welt, den seine Jugendfreunde noch nahmen, ist „abgeschnitten, zugemauert“ (ebd., 229). Doch eigentlich gibt es letztlich gar kein ernsthaftes Bestreben, ihnen zu folgen, denn ein solch verortbares Ziel existiert für Waller nicht – auch das verbindet ihn letztlich mit dem Taugenichts, mit Eichendorffs Protagonisten generell (vgl.: Wellbery 2007, 112).

Schließlich teilen sie eine weitere Charakteristik. Beide sind auf ihre Weise poetische Figuren, die sich von ihren Mitmenschen insofern unterscheiden, als sie einen besonderen Blick auf die Welt haben. So verkörpert Eichendorffs Held in gewisser Weise das seinerzeit als Ideal verstandene Kunstverständnis mittelalterlicher Minnesänger, der, sich selbst mit der Geige begleitend, bei sich bietender Gelegenheit ein Lied zum Besten gibt. Die volkstümliche Schlichtheit seiner Lieder und die darin immer wieder zum Ausdruck kommende Naturverbundenheit sind der Holzschnitt idealtypischer romantischer Poesie, der Taugenichts der Inbegriff des romantischen Künstlers. Die Freiheit der Poesie, die Leichtigkeit mit welcher sich der Taugenichts in und mit ihr auszudrücken vermag, entbehrt Waller vollkommen. Er teilt nicht diesen affirmativen Zugang zur Welt, vielmehr nimmt er die Wirklichkeit als entfremdet wahr. Das mündet in den für Hilbigs Texte so typischen Problemen ihrer Darstellbarkeit und einem als existentiell vorgestelltem Akt der Sprachfindung. So schildert er gleich zu Beginn der Erzählung, dass sein Verfassen von Geschichten im Grunde lediglich „in der andauernden Übung, Wörter durchzustreichen, die ohne mein Zutun aufs Papier geraten waren“ (KB, 207), bestand. „Meine Wörter“, so setzt die Schilderung fort, „waren das erdenklich Falscheste an Ausdruck für das, was ich eigentlich benannt haben wollte“ (ebd.). Die zum Ausdruck gebrachte Sprachskepsis bildet letztlich den Zweifel und das Unbehagen ab, mit welchem Waller den Dingen der Welt begegnet. Gefangen im „sinnentleerten Begriffssystem“ (Hilbig 1995, 63) einer ideologisch verstellten Wirklichkeit, geraten Leben und Schreiben gleichsam unter Druck, eine Sprache zu finden erscheint gerade deshalb in ganz besonderer Weise substanziell. Denn, so bringt es der italienische Germanist und Autor Roberto Cazzola (1994, 154) in Bezug auf Hilbigs Sprache und Identität auf den Punkt, dem engen Horizont und „der erstickenden Atmosphäre der DDR zu entkommen, bedeutet, sich eine eigene Welt der Wörter, eine nicht mehr vorgeprägte Welt, durch das Schreiben zu schaffen“. Der ständigen Bewegung und Wanderschaft des Taugenichts steht als Entsprechung somit das

beständige Streben und Suchen nach dem literarischen Text Wallers gegenüber. So bleibt festzuhalten, dass obwohl beide Figuren in Intention und Ausführung ihrer Kunstproduktion letztlich unterschiedlicher kaum sein könnten, sie in ihrer Selbstbehauptung als poetische Figuren einen unangepassten und durchaus subversiven Gegenentwurf zu der jeweiligen gesellschaftlichen Norm darstellen – dieser Impetus verbindet sie.

Die *Die Kunde von den Bäumen* leitmotivisch durchziehende Suche nach sprachlichem Ausdruck äußert sich zunächst ganz konkret in der Absicht, „einen Baum in Schrift zu setzen“ (KB, 215). Die verschwundenen Kirschbäume, die „ans Licht zu reißen“ (ebd., 214) ausgemachtes Ziel des Protagonisten ist, bilden darüber hinaus die wohl eindeutigste motivische Verwandtschaftsbeziehung beider Texte und ihrer Figuren ab. Es ist Eichendorffs Taugenichts, der auffällig häufig im Geäst von Bäumen sitzt, Schutz suchend oder den Ausblick genießend. Ähnlich verfährt auch Hilbigs Protagonist, der sich manches Mal in den Baumkronen gewissermaßen zu verschanzen scheint (vgl. ebd., 224, 267), darüber hinaus jedoch, auch das in Analogie zur romantischen Figur, die sich bietende Sicht zu genießen trachtet. Diese in beiden Werken leitmotivisch installierten Baumbesteigungen verweisen dabei zwar jeweils für sich auf ein schier endloses Reservoir literarischer und mythologischer Symbolik, darauf näher einzugehen ist dies jedoch nicht der Ort. Vielmehr regt dieser intertextuelle Bezug die Untersuchung hinsichtlich weiterer Ähnlichkeitsbeziehungen Hilbigs zu Eichendorff entscheidend an. Dazu richtet sich der analytische Blick im Folgenden auf ihre Ausgestaltung der Landschaft.

Dazu sei auf eine Stelle in *Die Kunde von den Bäumen* verwiesen, in der ein Verfahren Anwendung gefunden zu haben scheint, das Joseph von Eichendorff zugeschrieben werden kann:

Es war noch in der Lehrzeit, als ich erkennen mußte, wie sich der Müll immer näher an die Kirschallee heranschob... sie war freilich nutzlos, die Straße hatte die Stadt mit einem Dorf verbunden, das seit einiger Zeit leer stand. Immer hatte man gewußt, daß es über der Kohle gelegen war, nun rückten die Tagebaue schon bis zu den Vorgärten vor, der Abriß des Fleckens war angeordnet. Ich erinnerte mich an das Glockengeläut, das der Kirchturm des Dörfchens erschallen ließ; mit den Jahren war das Gebimmel immer schwächer geworden, und zuletzt klangen die Töne zerstört, wenn sie, über den Wald hinweg, in der Kirschallee eintrafen. Die Invasion des Mülls eskalierte, der Unrat begann den ganzen Wald zu umzingeln. [...] Und die Luft über den Müllflächen schien immer undurchlässiger zu werden, die Glockentöne der Kirche des Dörfchens W. verendeten in den brennenden Dünsten über der Asche und stürzten wie vergiftete Vögel ab. (KB, 217-218)

Solche Fernsichten findet man in Hilbigs Texten selten, Landschaft wird fast ausnahmslos als eine Nahlandschaft wahrgenommen und beschrieben. Das hier vorgestellte, sich in einem gewaltigen Transformationsprozess befindliche und kaum

noch Spuren einer intakten Natur aufweisende Gelände ist Hilbigs Lesern trotzdem vertraut, bildet es doch die Kulisse, vor der nahezu alle seine Geschichten angesiedelt sind. Vertraut erscheint jedoch auch die Art und Weise wie sie in diesem besonderen Fall konstruiert ist. Darauf soll abschließend der Fokus gerichtet werden.

Die Landschaften Eichendorffs, so legt es Richard Alewyn exemplarisch an einer Passage aus *Viel Lärmen um Nichts* offen, sind nach einem wiederkehrenden Konstruktionsmuster gestaltet. Dieses beruht auf einem semantischen und syntaktischen Verfahren, welches das Immaterielle dem Festen und die Bewegung der Statik vorzieht (vgl. Alewyn 1980, 92 f.). Der für Eichendorff so typische landschaftliche Raum und dessen oftmals besondere Atmosphäre konstituiert sich so vor allem aus Licht- und Klangeindrücken, die darüber hinaus als bewegt und raumdurchmessend charakterisiert werden. Perspektivisch sind diese, so Alewyn, auf jene Position hin orientiert, welche als das der Ferne entgegenstehende „Hier“ (ebd., 97) meist den Standpunkt des erlebenden Subjekts darstellt. In diesem Erleben bilden so das Entstofflichte und Bewegliche, Licht und Töne, die konstruktiven Elemente des landschaftlichen Raumes (vgl. ebd.). Zwar schöpfen nahezu alle Landschaften Eichendorffs aus dem gleichen Fundus recht generischer Elemente, doch ihre Ähnlichkeitsbeziehung beruht auch auf der ihnen stets zu Grunde liegenden syntaktischen Konstruktion (vgl. ebd., 92). Dazu zählt auch, dass die festen Bestandteile der Landschaft, wie zum Beispiel Berge, Täler und Wälder, oftmals lediglich als „Objekte eines Verbuns der Wahrnehmung“ (ebd.) fungieren, während das Entstofflichte und Bewegliche die Subjektposition übernimmt. Eichendorff verstärkt diese Bewegtheit zusätzlich, indem er den „akustischen oder optischen Erscheinungen ein Bewegungssinn“ (ebd., 95) zuschreibt, den er mit Hilfe von „Präpositionen des Orts und ebensolchen präpositionalen Präfixen“ (ebd., 96) herstellt. Diese vermeintlich unscheinbare Wortgruppe bildet nicht nur einen gewichtigen Teil der Landschaftsbeschreibungen, sondern setzt diese erst wirklich in Bewegung (vgl. ebd., 96). An der von Alewyn ausgewählten Textprobe ist ein Nachvollzug des Phänomens gut möglich. Ob etwas „klingt“, „heraufklingt“ oder „über den Garten heraufklingt“ macht letztlich einen gewaltigen Unterschied, denn es zeigt, wie der Raum über diese kleinen Hinzufügungen erst seine eigentliche Tiefendimension erhält (vgl. ebd., 98 f.). Vor allem durch die von der Bewegung gestreiften „dritten Orte“ (ebd., 98), in besagtem Beispiel ist dies der Garten, wird eine räumliche Staffelung erzielt und einer drohenden Leere zwischen dem Hier und der Ferne vorgebeugt. Dass es letztlich kaum noch eine Rolle spielt, welchen Ursprung die Sinneswahrnehmung hat, beweist, wie wirksam dieses syntaktische Schema ist.⁷ Die offengelegte Systematik dieser Landschaften, ihre

⁷ „Für die Landschaft ist es unerheblich, ob es die Nachtigallen oder Hunde sind, die man aus der Ferne hört, ob es ein Sommermorgen ist oder Windlichter, was in den Fenstern funkelt.“ (Alewyn 1980, 100)

formelhafte Konstruktion, bei welcher das Immaterielle gerade in Differenz zu den Konkreta durch seine Bewegtheit, sein Fließen, Klingen und Schwingen durch die Landschaft, erst für deren räumliche Dimension sorgt, kann durchaus als modellhaft verstanden werden.

Schaut man auf die Landschaft Hilbigs, mögen die Parallelen zu den typischen Eichendorff-Landschaften womöglich nicht auf den ersten Blick sichtbar sein. Dieser erste Blick offenbart zunächst, dass die Landschaft in zwei Modi wahrgenommen wird. So gibt es den sich zu Teilen aus der Erinnerung und dem Wissen des Erzählers speisenden Blick, der das Anwachsen der Tagebaue und der Müllfelder über eine lange Dauer in einem Landschaftsbild zu synthetisieren scheint, sowie die akustische Wahrnehmung des Glockengeläuts der Dorfkirche, welches ebenfalls mehr erinnert als wirklich gehört wird. Ein synästhetisches Schlusstück vereint beide Eindrücke und beschließt die landschaftliche Szenerie. Der Fokus soll zunächst auf jenem Teil dieser Schilderung liegen, welcher die offensichtlichste Ähnlichkeit zu einer Landschaft Eichendorffs aufzuweisen vermag – dem Läuten der Kirchglocken. Schaut man auf deren Klang, der, zerstört zwar, aber „über den Wald hinweg in der Kirschallee eintraf“, so kann man den Eindruck gewinnen, dass der Raum recht frei nach dem bei Eichendorff beobachtbaren Modell hergestellt wird. Dass das dissonante Geläut durch seine Bezeichnung als „Gebimmel“ hier gnadenlos profaniert ist, sei nur am Rande bemerkt, ist aber sicherlich, gerade im Vergleich zu Eichendorff, bei dem es oftmals der Landschaft „das Feierliche und Sonntägliche“ (ebd., 91) verleiht, als deutlicher Bruch zu verstehen.⁸ Die Staffelung der räumlichen Tiefe, die sich durch den zwischen fernem Dorf und der als Betrachterstandpunkt imaginierten Kirschallee vermittelnd als drittem Ort zwischengeschalteten Wald ergibt, sorgt für die Öffnung bzw. Weitung des Raumes. Das Geläut mit seinem Ursprung im entfernt gelegenen Dorf passiert zunächst jenen Wald, um daraufhin in der Kirschallee „einzutreffen“. Personifiziert, ohne dabei aber eine anthropomorphe Gestalthaftigkeit anzunehmen, und über das Verb noch zusätzlich bewegt, offenbart das Klangphänomen auch bei genauerem Blick seine nahezu mustergültige Bildung nach dem Modell Eichendorffs.

Gleichzeitig setzt Hilbig aber auch das Materielle in Bewegung. Tagebaue und Müll „schieben sich heran“, „rücken vor“ und „umzingeln“, sind also durch Bewegungsverben ihrer eigentlichen Statik beraubt. Durch den Gebrauch der Tagebaue im Plural gewinnt die Landschaft in der Ferne darüber hinaus zusätzliche Breite und auch der Müll meint, wenn auch keine grammatikalische Mehrzahl des Wortes existiert, tendenziell eher eine Vielheit, was den Eindruck noch zusätzlich verstärkt. Auch dieses Verfahren scheint bei

⁸ Wobei sich auch hier die von Alewyn getätigte Beobachtung zu bestätigen scheint. Ob es das feierliche Geläut eines sonntäglichen Gottesdienstes oder eben jenes „schwächer werdende Gebimmel“ ist, spielt für den zu erzielenden Effekt letztlich kaum eine Rolle (vgl. ebd.).

Eichendorff abgeschaut (vgl. ebd., 99). Die militärische Konnotation der Verben steigert dabei die ohnehin schon durch die bewegten Massen hervorgerufene bedrohliche Atmosphäre. Diese Art der bewegten Landschaft stellt dabei jedoch eine gewichtige Abweichung vom romantischen Modell dar. Die festen Bestandteile der Landschaft bleiben bei Eichendorff an ihren Ort gebunden, sie werden lediglich durch die in Bewegung gesetzten immateriellen Erscheinungen gestreift.

Nun könnte für einen kurzen Moment der Eindruck entstehen, jene Bewegtheit eigentlich statischer landschaftlicher Elemente sei keine Modifikation der Konstruktionen Eichendorffs, sondern stehe eher in der Tradition einer aus dem Sturm und Drang kommenden dynamischen Bewegungslandschaft. Diese „sprachliche Dynamisierung des real Unbewegten“ (Langen 1975, 158), wie sie die Dichtungen bspw. Maler Müllers prägen, stehen jedoch letztlich zu Hilbig's Landschaften in deutlichem Widerspruch, da sich die Qualität ihrer Bewegtheit dann doch deutlich unterscheidet. Mögen auch in den vorromantischen Stimmungslandschaften die „Wälder steigen und sinken, [...] die Gebirge schwanken [...] und die Hügel schwellen“ (ebd., 170), so zeigt sich doch schon bei genauerem Blick allzudeutlich die qualitative Differenz dieser Dynamiken. Während hier der Eindrücklichkeit landschaftlicher Größe und deren Äquivalenz zur psychischen Empfindung Ausdruck verliehen wird, die Elemente der Landschaft jedoch im Grunde gar nicht wirklich in einer Ausdehnung oder Bewegung begriffen sind, verhält es sich bei Hilbig anders. Schaut man sich die Bewegungsverben bei Hilbig genauer an, dann erschließt sich gerade in dieser Abweichung zu der dynamisierten Landschaft des Sturm und Drang wiederum ihre Nähe zu den Landschaften Eichendorffs. Die zur Beschreibung der Bewegung von Tagebauen und Müll gebrauchten Verben, in ihrer Infinitivform „heranschieben“, „vorrücken“ und „umzingeln“, allesamt Präfixbildungen, bringen eine tatsächliche, auf einer Bahn nachvollziehbare Bewegung zum Ausdruck. Die deiktische Funktion der Präfixe bei zwei der drei Verben konkretisiert die Bewegungsrichtung darüber hinaus als auf den Betrachterstandpunkt hin orientiert. Dazu erzeugen die Personifikationen dieser Elemente, anders als zunächst noch bei den Glockentönen, nun doch eine anthropomorphe Gestalthaftigkeit. Ihren Höhepunkt erreicht diese, ein Gefühl der Beklemmung hervorrufende, metaphorische Wesenhaftigkeit der Aschefelder in dem Bild der „Vorhuten toter Materie“, die „den Wald in Parzellen zu zerschneiden“ beginnen. Der hier erzielte Effekt konterkariert jene bei Eichendorff in den Landschaften beobachtbare „Kommunikation zwischen dem Hier und der Ferne“ (Alewyn 1980, 100); in diesem Stellungskrieg zwischen erlebendem Subjekt und dem kriegerisch-zerstörerisch vorrückenden Müll ist Landschaft, wie so oft im Werk Hilbig's, als Antagonistin gestaltet. Eine „Ausdehnung der Landschaft“ (ebd.), wie Alewyn das Aufspannen des erlebten Raumes bei Eichendorff nannte, findet hier im Grunde zwar

auch statt, doch unter umgekehrten Vorzeichen. Die landschaftliche Ausdehnung kommt hier einer Verengung des Raumes gleich. Auch der bei Hilbig oft als Refugium verstandene Wald bleibt von dieser gefräßigen Streitmacht, als die die bewegliche und okkupierende Landschaft hier personifiziert wird, letztlich nicht unangetastet. Dieser Wald, der gleichsam zunächst den landschaftlichen Mittelgrund bildete und auch als schützende Grenze zwischen Betrachter und den näher rückenden Tagebauten und Müllfeldern fungierte, droht nun auch dieser „eskalierenden Invasion“ zum Opfer zu fallen, was die klaustrophobe Atmosphäre der Szenerie noch zusätzlich verstärkt. Dadurch, dass auch bei Hilbig der Raum eine Verankerung im Leib des Betrachters aufweist und von diesem Standpunkt aus vektorisiert ist (vgl. Wellbery 2007, 113), wird die Bedrohung der (noch) intakten Landschaft hier mittelbar als Bedrohung des Subjekts erfahrbar.

Hilbig imitiert das Modell Eichendorffs also zunächst, um eine gewisse Tiefe und Breite des Raums zu suggerieren, doch dessen vermeintliche Offenheit wird sogleich wieder destruiert. Dieser Zusammenbruch der Landschaft wird überdeutlich in der die Darstellung beschließenden Szene vorgeführt. Richard Alewyn verwies in seiner Studie darauf, dass der Versuch, die sich einen Weg durch die Landschaft bahnen Klänge wegzudenken, in der Erfahrung ende, dass dann „die ganze Landschaft in sich zusammenstürzt“ (ebd., 86). Es ist nicht auszuschließen, dass Hilbig die Studie gelesen hat, in jedem Fall aber führt das apokalyptisch anmutende Bild der „wie vergiftete Vögel abstürzenden“ Glockentöne das beschriebene Phänomen in aller Deutlichkeit vor.

Die Landschaft Hilbig's ist zunächst nach romantischem, oder zumindest Eichendorffschem Modell konstruiert, ganz intentional könnte man meinen, denn die Nähe der Erzählung zu Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* ist offensichtlich. Durch entscheidende Modifikationen wird jedoch der zunächst erzeugte Effekt in sein Gegenteil gekehrt. Hilbig's Landschaft aus Müll und Asche lässt nur noch ganz kurz ihre eigentliche Tiefendimension aufblitzen, ehe sie sich zu einer beklemmenden und eindimensionalen Drohkulisse verengt.

Der im Werk Hilbig's so intensiv praktizierte Rückgriff auf Schreibweisen der Romantik gründet auf sorgfältigen Lektüren, offenbart aber eigentlich an keiner Stelle die Handschrift eines Kopisten. Hilbig's ganz eigene Romantik beruht letztlich auf grundlegenden Modifikationen und teilweise paradoxen Verkehrungen der historischen Muster. Das zeigt sich in *Die Kunde von den Bäumen* vor allem in der Anlage von Figur und Landschaft.

Gerade die der Erzählung zu Grunde liegende Auseinandersetzung mit Konzepten Joseph von Eichendorffs erweitert das übliche Spektrum der Hilbig'schen Romantikrezeption, denn in den Analysen zum Thema stößt man doch häufiger auf Hoffmann, Tieck oder auch Novalis. Doch auch in seiner Bezugnahme auf Joseph von

Eichendorff zeigt sich eine seiner Romantik-Rezeption immer wieder zu Grunde liegende Textstrategie. Das von Eichendorff mitgeprägte Modell des kunstliebenden romantischen (Anti-)Helden und seine prototypische Landschaft, die durch die Leichtigkeit ihrer Bewegtheit sowohl den Eindruck von Weite als auch ein „Gefühl der Freiheit“ (Alewyn 1980, 87) zu vermitteln sucht, werden durch Hilbig's modifizierende Anverwandlungen, seine Romantik *ex-negativo*, teilweise in ihre Gegenteile gekehrt. Und so sind es vor allem Momente erfahrener und empfundener Beschränktheit, die in Hilbig's Texten zu Rückgriffen auf romantische Darstellungsmodelle führen. Die kurz noch aufblitzenden romantischen Suggestionen weichen dort dann letztlich vollends den für Hilbig so typischen Gefühlen der Enge, Fremdbestimmtheit (vgl. Emmerich 2000, 389) und Unfreiheit. Dieses Spannungsgefüge ist für einen ganz erheblichen Teil jener Anziehungskraft verantwortlich, der von Hilbig's Figuren, vor allem aber seinen literarischen Landschaften ausgeht.

BIBLIOGRAFIE

- ALEWYN, R. 1980. „Eine Landschaft Eichendorffs (1957).“ In K. Peter (Hrsg.). *Romantikforschung seit 1945*, 85-102. Königstein/Ts.: Verl.-Gruppe Athenäum-Hain-Scriptor-Hanstein (Neue wissenschaftliche Bibliothek Literaturwissenschaft, 93).
- ASSMANN, D.-C. 2018. „Zur literarischen Semiotik von Müll (Pehnt, Hilbig, Schwab, Strauß).“ In L. Hansen, K. Roose, D. Senzel (Hrsg.). Unter Mitarbeit von K. Roose und D. Senzel. *Die Grenzen der Dinge. Ästhetische Entwürfe und theoretische Reflexionen materieller Randständigkeit*, 117-138. Wiesbaden: Vieweg (Kulturelle Figurationen).
- BECKERMANN, T. 1994. „Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu Wolfgang Hilbig (vor seiner ersten Buchveröffentlichung).“ In U. Wittstock (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 93-113. Frankfurt am Main: Fischer.
- BRAUN, P. 2013. „Instabile Bilder. Die Kunde von den Bäumen als Künstlerbuch.“ In P. Braun, S. Pabst (Hrsg.). *Hilbig's Bilder. Essays und Aufsätze*, 72-88. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- CAZZOLA, R. 1994. „Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Zu der Erzählung *Die Weiber*.“ In U. Wittstock (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 153-173. Frankfurt am Main: Fischer.
- DELHEY, Y. 2004. *Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen. Reformsozialismus und Literatur in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- HILBIG, W. 2010. „Die Kunde von den Bäumen (1993).“ [KB]. In *Werke*. Bd. 3: Erzählungen. *Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen*, 203–281. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1995. *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- KOSCHORKE, A. 1990. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LANGEN, A. 1975. „Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts (1948/49).“ In A. Ritter (Hrsg.). *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, 112-191. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- MATUSCHEK, S. 2021. „Schaudern und Verhöhnern. Romantik bei Wolfgang Hilbig und Botho Strauß.“ In S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun, B. Terrisse (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*, 263-281. Berlin: Verbrecher Verlag.
- OCH, G. 2007. „Der Taugenichts und seine Leser. Anmerkungen zur Rezeption eines Kultbuches.“ In A. Bohnenkamp, U. Regener (Hrsg.). *Eichendorff wieder finden. Joseph von Eichendorff 1788-1857*. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutsches Hochstift, 25. November 2007 - 17. Februar 2008, 87-109. Frankfurt am Main: Freies Dt. Hochstift (Aurora, 66/67.2007).
- OPITZ, M. 2008. „Auf den düsteren Feldern des Abfalls. Peripheres als Zentrum. Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen*.“ In M. Hellström, E. Platen (Hrsg.). *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, 145-156. München: Iudicium-Verl. (Perspektiven, 4).
- OSTHEIMER, M. 2018. *Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- PIKULIK, L. 1979. *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Zugl.: Basel, Habil.-Schr., 1972. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SCHIERBAUM, M. 2015. „Verdrängung, Krieg und der 'totale Arbeitscharakter'. Post-Postmoderne Bilder der Natur bei Wolfgang Hilbig (*Die Kunde von den Bäumen*), Reinhard Jirgl (*Die Stille*) und Elfriede Jelinek (*Das Werk*).“ In S. Kramer, M. Schierbaum (Hrsg.). *Neue Naturverhältnisse in der*

Gegenwartsliteratur?, 189-228. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, Band 250).

STILLMARK, H-C. 2015. „Schreiben aus der Asche. Wolfgang Hilbig's literarischer Umgang mit dem Müll.“ In D.-C. Assmann, N. O. Eke, E. Geulen (Hrsg.). *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, 135-150. Berlin: Erich Schmidt Verlag (*Zeitschrift für deutsche Philologie*, 133.2014, Sonderheft).

WELLBERY, D. E. 2007. „Sinnraum und Raumsinn. Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff.“ In I. Mülder-Bach, G. Neumann, A. von Bormann (Hrsg.). *Räume der Romantik*, 103-116. Der Band geht auf eine Tagung der Stiftung für Romantikforschung zurück, die im Herbst 2004 im Münchener Literaturhaus stattfand. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, 42).



MICHAEL OPITZ

DANTE-BEZÜGE IM WERK WOLFGANG HILBIGS

ABSTRACT: In Wolfgang Hilbig's autobiographical text *La bella Italia*, the protagonist, Hilbig's alter ego, mentions that he had forgotten Italy when he lived in the GDR and was only sometimes reminded of the country in the south, for example when reading an epilogue to Dante's *Divine Comedy*. The essay examines the question of whether Hilbig knew not only an epilogue, but also the *Commedia*. A work by the Florentine was found in his estate library. Hilbig also refers to Dante in various texts, e.g. in his story "Die Weiber". In addition, a typescript with the title "Eine Art Ankunft" ("A Kind of Arrival") was found in his estate, which contains clear references to Dante. Finally, the motif of the dead hanging in trees, which can be found in Hilbig's *Über den Tonfall*, is another reference to Dante's *Divine Comedy*. On the basis of the evidence presented, it can be assumed with great probability that Hilbig knew Dante's *Commedia*.

KEYWORDS: Wolfgang Hilbig; Italy; Dante Alighieri; *Divine Comedy*.

Im November 1970 hält Wolfgang Hilbig in seinem im Nachlass gefundenen Notizheft fest: „Seit langer Zeit lese ich den *Heinrich von Ofterdingen*, lese lange, langsam, mit großen Pausen, anscheinend mit zu großen Pausen“ (Hilbig, Sign. 79). Und im Dezember gleichen Jahres notiert er: „Las Thomas Bernhard *Zwei Erzieher*. Muß mich hüten, diesen Stil zu kopieren. Sehr verführerisch“ (ebd.). Angesichts dieser und weiterer Angaben ließe sich eine Liste der von Hilbig gelesenen Literatur erstellen. Auf der müsste Dantes *Göttliche Komödie* allerdings mit einem Fragezeichen versehen werden, da es an ähnlich konkreten Hinweisen wie den zitierten fehlt. In seinem Essay *La bella Italia* ist lediglich davon die Rede, dass er beim Lesen des „Nachwortes zu einer Übersetzung der *Göttlichen Komödie*“ an Italien erinnert wird (Hilbig [1988] 2021, 74). Der Frage, ob Hilbig nicht nur das Nachwort, sondern auch die *Commedia* kannte, soll im Folgenden nachgegangen werden.

In Hilbigs Nachlass-Bibliothek fand sich ein Exemplar der *Göttlichen Komödie* (o. J.), die in Reclams Universalbibliothek (Leipzig) erschienenen ist. Aber es handelt sich dabei nicht um die in *La bella Italia* erwähnte Ausgabe, denn sie enthält kein Nachwort. Da sie auch keine Lesespuren des Autors aufweist, kann allein die Tatsache, dass Hilbig die *Göttliche Komödie* besaß, noch nicht als hinreichender Beleg dafür angesehen werden,

dass er sie auch gelesen hat. Hinweise darauf, dass er die *Commedia* kannte, haben sich weder in seiner Korrespondenz noch in seinen tagebuchartigen *Notizen* gefunden. Aber dass er sich für das Buch des Florentiners interessierte, belegen verschiedene, auf Dante Bezug nehmende Publikationen, die zu seiner Nachlassbibliothek gehören. Es handelt sich um Ossip Mandelstams *Gespräch über Dante*, Olof Lagercrantz' *Dante und die Göttliche Komödie*, Pavel A. Florenskijs *Die göttliche Komödie und das Relativitätsprinzip* und um den 1968 erschienenen Band *Rapporte* von Peter Weiss, der auch den 1965 in der Zeitschrift *Sinn und Form* veröffentlichten Aufsatz *Gespräch über Dante* enthält.

Der Frage, ob Hilbig die *Commedia* kannte, soll anhand von indirekten Hinweisen nachgegangen werden. Erwähnt wird Dante in zwei von Hilbigs Erzählungen. In *Die Weiber* ([1987] 2010a) fällt der zentralen Figur der Erzählung C. ein an eine Hauswand geschriebener Spruch auf: „Jackie, ich liebe dich“. Angesichts dieser von einer/einem Unbekannten öffentlich gemachten Liebeserklärung fragt sich C.: „Welche Mauer von Gründen hatte mich getrennt von diesem Etwas, das *Jack*, *Cäsar*, *Dante* hieß, und getrennt von diesen drei Wörtern an der Wand“ (ebd., 40). Auf der Suche nach den Gründen für diese Trennung kommt C. zu der Überzeugung, dass er „ohne Namen“ ist, und ein Leben führt, das vergleichbar ist mit einer Wüstenexistenz. „Und war ich nicht jener Wanderer der Wüsten [...]“ (ebd., 100). Während Cäsar in der *Göttlichen Komödie* erwähnt wird, konnte Dante von Jack the Ripper nichts wissen, da die *Göttliche Komödie* bereits erschienen war, bevor der Frauenmörder die Londoner Bevölkerung in Angst und Schrecken versetzte. Hilbig nun stellt in seinem Prosatext den Dichter Dante neben Cäsar, der einem Mordanschlag zum Opfer fiel, und neben Jack the Ripper. Überraschend ist, dass sich der Schriftsteller C. nicht etwa mit Dante, sondern mit dem Serienmörder Jack the Ripper vergleicht, obwohl ihn doch mit Dante wesentlich mehr verbinden sollte. Etwa, dass sich beide auf eine Suche begeben – C. sucht nach den Frauen, die über Nacht aus der Stadt verschwunden sind, und Dante macht sich zusammen mit Vergil auf die Suche nach Beatrice. Kurt Flasch, Historiker für mittelalterliche Philosophie und Dante-Übersetzer, (2011) spricht deshalb von der *Commedia* als einem „Hymnus auf Beatrice“ (ebd., 155).

Eine Hymne auf die Frauen gedenkt auch der Protagonist in Hilbigs Erzählung *Die Weiber* ([1987] 2010a) zu schreiben, der sich einsam fühlt, da die Weiber aus der Stadt verschwunden sind. Einst beobachtete er sie durch ein vergittertes Loch in der Decke eines Kellers, in dem er arbeitete. Er konnte die Weiber sehen, auch wenn sie für ihn unerreichbar waren. In Erinnerung blieb ihm der Keller als eine „feuchtheiße Hölle“ (ebd., 9), der zu entkommen, ihm nicht gelingen will: „Es war ein Gefühl, als sei ich in einem fest verriegelten Gehäuse durch den Raum geflogen worden, in dem mir alle Erinnerung zunichte wurde, und ich glaubte seitdem zu wissen, daß ich mich mit allen Fasern in der Hölle befand“ (ebd., 64).

Deutlicher als in *Die Weiber* bezieht sich Hilbig in der im Nachlass gefundenen Erzählung *Eine Art Ankunft* auf Dantes *Commedia*. Ein namenloser Ich-Erzähler verlässt seine Vaterstadt, in der er erst kurz zuvor angekommen ist, um eine nicht näher beschriebene Grenze zu überschreiten. Sein Weg führt ihn durch einen scheinbar undurchdringlichen Wald. Als er an einem verlassenem Zollhaus vorbeikommt, nimmt er eine Tür mit, was sich als eine weitsichtige Entscheidung erweist, da es ihm mit Hilfe der Tür gelingt, einen Fluss zu überqueren. Nachdem er das andere Ufer erreicht hat, erinnert er sich, dass er diesen Fluss früher schon einmal überquert hat.

Für die Notwendigkeit des Grenzübertritts führt der Erzähler drei Gründe an. Er hofft zum Ersten, dass es ihm auf der „anderen Seite“ gelingen wird zu vergessen. Er will zweitens den Schatten loswerden, der ihn verfolgt und er wünscht sich drittens ein Echo. Während der Erzähler zunächst glaubt, er würde sich in dem undurchdringlichen Wald auskennen, muss er sich schließlich eingestehen, dass dies ein Trugschluss ist. Sicher ist er sich nur, dass es sich bei dem von ihm überquerten Fluss um Lethe, den Fluss des Vergessens gehandelt haben muss.

Zweimal wird in dieser Erzählung direkt auf Dante verwiesen. Und es gibt neben der Namensnennung weitere auffällige intertextuelle Bezüge zur *Göttlichen Komödie*. Beide Protagonisten, die sich zu Beginn in einem Wald befinden, müssen sich in existentiellen Ausnahmesituationen bewähren. Auch Dante überquert im 32. Gesang des Purgatoriums den Fluss des Vergessens, und ebenso wie Hilbigs Ich-Erzähler kann er sich danach dennoch erinnern. Verwundert stellt Hilbigs Erzähler nach der Lethe Überquerung fest: „Es war wie ein Fluch, ich erinnerte mich“ (Hilbig, Sign. 108, 7).

Auffällig ist eine weitere Parallele. Dante erhält im 32. Gesang des Purgatoriums von Beatrice den Auftrag, nach seiner Rückkehr aus dem Reich der Schatten darüber zu berichten, was er gesehen hat. Mit Nachdruck weist sie ihn darauf hin, dass er nichts verschweigen darf: „Nicht sollst du, wenn du dorten schreibst, verhehlen, / Wie du den Baum gesehn“ (Dante, 393). Gesehen hat er, wie ein Blitz in den Baum der Erkenntnis fuhr, und dieses Ereignis soll er wahrheitsgetreu beschreiben: „Aus dichter Wolk’, ein flammendes Geschoß, / Den Blitz aus fernster Höhe niederfallen, / Als durch den Baum herab Zeus’ Vogel schoß, / Nicht wühlend blos in Blüten und in Blättern, / Die Rind’ auch brechend, die sein Mark umschloß [...]“ (ebd., 386f).

Auch Hilbigs Erzähler will, wenn er „drüben“ angekommen ist – wie es im Text heißt –, eine Geschichte erzählen. Den Grenzübertritt will er „rechtfertigen mit einer Geschichte, mit meiner Geschichte, ähnlich wie in einem Bericht von Dante aufgeführt: Vorhöllen, von deren Abhängen man wieder herunterrollte und so fort. – Meer, Flüsse, Schwemmsand; fleischige Flüsse. Städte, unwirtlich wie die Wälder, dahinter die Wälder, in denen es Nacht war. Wälder, die das Geheul meiner Jugend noch speicherten“ (Hilbig, Sign. 108, 3f.). Doch im Unterschied zur *Commedia* erteilt sich der Erzähler in Hilbigs

Text den Schreibauftrag selber, und nur zu gut weiß er, dass er sich dadurch einer nur für ihn vorgesehenen Höllenqual aussetzt. Er, der bereits Vieles vergessen hat, will sich künftig noch intensiver daran erinnern, was er nicht vergessen konnte, auch wenn es sich dabei nur um bruchstückhafte Erinnerungen handelt. Gerade den nur noch rudimentär vorhandenen Erinnerungen, also solchen, die sich als vergessensresistent erwiesen haben, will er nachgehen.

Dante, schrie ich, wenn auch nicht laut genug, daß ich mich hören konnte, Dante, wenn in deinem Purgatorium für jeden Prüfling eine ganz persönliche Höllenqual erdacht wird, so besteht die meine darin, daß ich nach dem Überqueren der Lethe alles vergessen darf, alles ... alles, was mich nicht interessiert, mein Leben, meine Schuhe, meine Stadt, mein Volumen, nur zu dem einen Grund: daß der halbdunkle Flur meiner Erinnerung sich öffne, um das, was ich wirklich vergessen wollte, was zu vergessen mir auch gelungen war, davon ich aber auch die letzten Überbleibsel vergessen wollte ... jenen verhaßten Schatten ... daß allein dies Vergessene noch in meiner Erinnerung herrsche, um mir die quälendste aller Qualen zu sein. (Hilbig, Sign. 108, 8f)

Der Weg, den der Erzähler nehmen muss, wird ihn durch die Hölle der eigenen Vergangenheit führen, und dennoch er muss ihn gehen.

Für Hilbig ist das Purgatorium in Dantes *Göttlicher Komödie* auch deshalb von Bedeutung, weil es der Ort ist, an dem die tote Dichtkunst wieder neu entsteht. Dante muss, so Peter Weiss in *Gespräch über Dante*, „eine neue Sprache finden oder die bekannten Wörter mit einem neuen Sinn füllen“ (Weiss 1968, 167). Mit einer an Weiss' Formulierung erinnernden Herausforderung sieht sich auch der Erzähler in Hilbigs *Eine Art Ankunft* konfrontiert, der, darin Dante verpflichtet, zur Sprache bringen will, was man besser vergessen sollte, würde das eigene Wohlergehen der Maßstab sein. Denn das „Amt des Dichters“ besteht nach Hilbigs Überzeugung vor allem darin, sich den Erinnerungen zu stellen, auch solchen, von denen man weiß, dass sie alles andere als beglückend sein werden. Es gilt, so versteht Hilbig das Amt des Dichters, auch die eigene Hölle zu kartographieren.

Diese Überzeugung teilt Hilbig nicht nur mit Dante, sondern auch mit August Strindberg, in dessen Buch *Inferno* (1914) die Hölle als das gegenwärtige und nicht als ein eventuell bevorstehendes Übel angesehen wird: „[W]ir sind schon in der Hölle. Die Erde, das ist die Hölle, das von einer höheren Vernunft gebaute Gefängnis“ (Strindberg 1914, 136). Hilbig hat Strindbergs *Inferno* 1971 zum ersten Mal gelesen und in seinen „Notizen“ festgehalten: „Strindbergs Haltung rettet mich. Inferno“ (Hilbig, Sign. 79). Er kannte auch Olof Lagercrantz' „Strindberg“-Biografie, in der Lagercrantz darauf verweist, dass der Ich-Erzähler in Strindbergs *Inferno* einen vergleichbaren Weg wie Dantes Pilger nimmt. Strindberg, so Lagercrantz, „greift auf Dantes Methode zurück [...]“ (Lagercrantz [1979] 1980, 414).

Karlheinz Stierle bezeichnet den Wald, in dem sich Dante zu Beginn der „Commedia“ wiederfindet, als einen Ort der Selbstverlorenheit, und er wirft die Frage auf, „ob die Situation zu Beginn der ‚Commedia‘ [...] die eines imminentsen Selbstmords“ ist (Stierle 2014, 44). Sich selbst zu töten, daran hat auch Hilbig gedacht, der am 31. August 1986 (seinem 45. Geburtstag), wenige Monate nach seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik, in seinem roten DIN A4 Oktavheft mit dem Titel *Paranoische Notizen* notierte: „Wie soll ich mich töten?“ (Sign. 158). Es mutet paradox an. Er wollte unbedingt – zunächst für ein Jahr – die DDR hinter sich lassen und seinen Schreibort in den Westen verlegen. Aber dann, als die größten Schwierigkeiten überwunden und der Grenzübertritt möglich geworden war, dachte er an Selbstmord. Bei der Ausreise geholfen hatte ihm Stephan Hermlin, an den er im Oktober 1985 schrieb: „Mein Blick wird natürlich nach hier [die DDR] gerichtet bleiben müssen, aber ich stelle mir ihn – so naiv das ausgedrückt ist – aus der anderen Richtung doch auch erweiternd vor“ (Hilbig [1985] 2023, 498). Hilbig wollte mit der Übersiedlung in den Westen sein Blickfeld erweitern, aber er ging davon aus, dass sein Blick weiterhin auf die DDR gerichtet bleiben würde. Er wollte offensichtlich nicht vergessen, was ihm in der DDR widerfahren war, und er dort erlebt hatte, sondern er verband mit dem Aufenthalt in der Fremde die Hoffnung, dass er sich an bereits Vergessenes wieder würde erinnern können. Vermutlich ist seine Erzählung *Eine Art Ankunft* kurz vor oder nach der Übersiedlung in die Bundesrepublik entstanden.

Obwohl es keinen eindeutigen, sich auf eine Aussage von Hilbig stützenden Verweis gibt, scheint es doch angesichts der bisher aufgezeigten Parallelen mehr als wahrscheinlich zu sein, dass Hilbig die *Göttliche Komödie* kannte. Ein weiterer Beleg dafür dürfte ein von Hilbig verwendetes Motiv sein, das sich in der *Commedia* findet. Im 13. Gesang des „Infernos“, nachdem Dante und sein Begleiter in einen „Wald voll Graun“ gelangen, hören sie Wehklagen von allen Seiten:

Schon hört' ich rings Geheul und O und Ach, / Doch sah ich Keinen, der so ächzt' und schnaubte, / So daß mein Knie mir fast vor Schauder brach. / Ich glaub', er mochte glauben, daß ich glaubte, / Verborgne stöhnten aus dem dunklen Raum, / Die mir zu sehn das Dickicht nicht erlaubte. / ,Brich nur ein Zweiglein ab von einem Baum.' / Begann mein Meister, ,und du wirst entdecken, / Was du vermuthest, sei ein leerer Traum.“ / Da säumt' ich nicht, die Finger auszustrecken, / Riß einen Zweig von einem großen Dorn, / Und plötzlich schrie der Stumpf zu meinem Schrecken: / ,Warum mich brechen?' drauf ein blut'ger Born / Aus ihm entquoll, und diese Wort' erklangen: / ,Was peinigt uns dein mitleidloser Zorn? / Uns, Menschen einst, von Rinden jetzt umfängen. / Wohl größte Schonung ziemte deiner Hand, / Und wären wir auch Seelen nur von Schlangen.' / Gleichwie ein grüner Ast, hier angebrannt, / Dort ächzt und sprüht, wenn aufgelöst in Winde, / Der feuchte Dunst den Weg nach außen fand; / So drangen Wort und Blut aus Holz und Rinde / Und mir entsank das Reis, das ich geraubt [...]. (ebd., 73)

In dieser, zum sogenannten „Selbstmörderwald“ gehörenden Passage der *Commedia* wird von Menschen berichtet, die in Bäume verwandelt wurden. Knickt man in diesem Wald einen Ast – wie Dante es tut –, so verletzt man einen in dem Wald hängenden Toten. „Und jeder Leib wird an den Baum gehangen, / Den hier zur ew'gen Haft sein Geist bekam“ (ebd., 76). Solche Verwandlungen finden sich auch in Vergils *Aeneis*, sodass ein aus dem Boden gezogener Strauß blutet und schwarzes Blut auf die Erde tropft – gesprochen wird von einem „grauenhaften Wunder“. Und in Ovids *Metamorphosen* wird die von Apoll verfolgte Daphne in einen Baum verwandelt.

Tote, die in einem Baum hängen, sieht auch der Ich-Erzähler in Hilbigs 1977 entstandener Erzählung *Über den Tonfall*. Zu abendlicher Stunde unterwegs, glaubt er, bei spärlichem Licht eine Trauerweide zu erkennen, ist sich aber nicht sicher, ob, was er sieht, real oder doch nur Einbildung ist. Die herunterhängenden Zweige der vor ihm stehenden Weide erinnern ihn an Tote.

[Des Weidenbaumes] bis zum Boden hängendes Gezweig peitschte die schmale Grünfläche und fegte Laub und Reisig aus dem Gras auf die Straße hinunter: nicht nur einmal verfiel ich einer makabren Täuschung, – die Rutenbündel, pendelnd, wirbelnd und wehend, wirkten aus den Augenwinkeln gesehen wie die Körper einiger Gehenkter, die im Wind die Beine schlenkerten. Dazu hatte der Baum die Eigenheit, laut zu ächzen und zu stöhnen. (Hilbig [1990] 2009, 73)

Das Trugbild erweist sich für Hilbigs Protagonisten, einen Schriftsteller, als bedeutend, denn ihm wird bewusst, dass er sich durch seine Wertschätzung gegenüber dem Metaphysischen von jenen Lyrikern unterscheidet, die in den offiziellen Medien wegen ihres „Realitätsbezuges“ gelobt werden. Er aber kann die „schaukelnden Schatten“, die auf sein Schreibpapier fallen, nicht übersehen, und er kann auch nicht das „schaurige Geräusch“ überhören, das beim Schreiben an sein Ohr dringt (ebd.). Die Toten, die sich als Schatten auf das Schreibpapier legen, schreiben an dem im Entstehen begriffenen Text mit. Allerdings hält Hilbigs Protagonist Realitätsbezug nicht für das an der Literatur allein Entscheidende.

Von vornherein zum Scheitern verurteilt, wollte ich erklären, welche der beiden Alternativen für mich tauglich wäre. Hinwendung zur Realität: es sagt schon in seiner Sprachfigur, daß wir im Irrealen sitzen, während wir schreiben, und uns verzweifelt davon abwenden. Ich könnte, Nachgeborener aller Ursprünge, auf jede Weise nur dem Tonfall zum Opfer fallen, der uns auf die sichtbare Realität festgelegt hat. Ich bliebe damit abgeschnitten von der Idee des Unendlichen im All, der womöglich einzigen Idee des Erbarmens mit den Geschöpfen. (ebd., 75)

Eine frühe Fassung der Erzählung *Über den Tonfall* fand sich in Hilbigs Nachlass. Bereits in dieser Fassung erweisen sich Bäume als Bedeutungsträger, wobei ein Zusammenhang hergestellt wird zwischen Gehenkten und Erschlagenen sowie dem Sprechen über Bäume.

Das Bewußtsein ist eingezogen in meinen Tonfall, ein Bewußtsein um Erschlagene Gehenkte Erschossene Verbrannte, deren Zahlen Millionen sind. Tiefe Schichten der Erdrinde sind durchtränkt vom Blut der Ermordeten. Und die Flüsse auf dieser Erde haben Leichen getragen, mengenweis Leichen trieben hinab mit den Flüssen, übersät von Leichen die Oberfläche des Wassers, tausendfach verwirklicht die Sage, wurde Opheliens Name vergessen, ward er zur Ziffer. Von Zeiten schrieb man, in denen ein Gespräch über Bäume schon ein Verbrechen ist, – und ich: stundenlang sprach ich über Bäume, lange Monologe wie Wispern von Wipfeln flossen aus mir, während in den Wäldern das Raunen der Bäume selber längst schon verstört klingt, unsicher klingt und verzweifelt an der Machtlosigkeit ihres starken Wachstums, seit der Humus über ihren Wurzeln bedeckt lag mit Leichen. [...] Ja, hier hinter diesem Fenster sah ich aus den Augenwinkeln die Bilder der Gehenkten am Geäst einer Trauerweide schwanken. (Hilbig, Sign, 205)

Der Text wurde vor der Drucklegung grundlegend überarbeitet. Unverändert aber blieb das Bild von den in Bäumen hängenden Toten. Die Bäume haben in Hilbigs Text – wie in der *Göttlichen Komödie* Dantes – ihre Unschuld verloren. Der Wald, der in der Romantik noch ein Sehnsuchtsraum war, ist zu einem Ort des Schreckens geworden. Hilbigs Protagonist vermag über die Toten, die er in den Bäumen erkennt, nicht hinwegzusehen.

Als weiterer Referenztext wird in Hilbigs *Tonfall*-Essay neben Dantes *Komödie* auch Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* herangezogen (Brecht [1934/1938] 1988, 85). Während Bertolt Brecht von Verrat spricht, wenn zu bestimmten Zeiten ein Gespräch über Bäume geführt wird, macht Hilbig deutlich, dass, wer über Bäume spricht, die Opfer der Geschichte nicht unweigerlich verschweigen muss.

Dantes in der *Göttlichen Komödie* vorgegebener Bild- und Bedeutungsraum erfährt durch Hilbig eine entscheidende Erweiterung. Denn der Nachgeborene verortet die Toten nicht im Jenseitigen, sondern er holt die abwesenden Toten, die Vergessenen, zurück in die Alltagswirklichkeit. Insofern ist bei Hilbig auch dann von den „Untaten“ der Geschichte die Rede, wenn er über Bäume spricht. An die Schrecken des 20. Jahrhunderts erinnert er, weil er darin eine Aufgabe der Literatur sieht. Auch deshalb hebt er in der vierten seiner in Frankfurt gehaltenen Poetikvorlesung die Bedeutung der westdeutschen Nachkriegsliteratur hervor. In einer Zeit, als die Deutschen von ihrer Mitschuld an den sechs Millionen ermordeten Juden nichts wissen wollten, war es die westdeutsche Literatur, die gegen den weitverbreiteten Wunsch, vergessen zu wollen, anscrieb.

Hilbigs Sprache, die sich durch Klangschönheit und eine außerordentliche Musikalität auszeichnet, ist reich an Metaphern und verstörenden Bildern. In dieser Hinsicht bleibt festzuhalten, dass sein Werk in der Tradition Dantes steht, ohne dabei die gänzlich verschiedenen gesellschaftlichen und literar-ästhetischen Kontexte nivellieren zu wollen. Beide Autoren ragten weit über die Zeit hinaus, in der sie schrieben, aber sie wurden geprägt durch unterschiedliche Zeiterfahrungen. Ein Grund dafür, dass

von den Texten beider Autoren etwas Verstörendes ausgeht, hängt damit zusammen, dass die Schönheit der Sprache den verhandelten Themen zu widersprechen scheint. So ähneln die Bäume, die in Hilbigs Erzählung *Alte Abdeckerei* (1991) auftauchen, phantastischen, vor Schmerzen wimmernden Wesen, die, von Todesangst erfasst, wie gelähmt zu sein scheinen. Unweigerlich fragt man sich, ob noch von Bäumen die Rede ist, wenn es in der Erzählung heißt:

[Ich glaubte] die Weiden zu nie gekannter Wildheit ausarten zu sehen: in der Dämmerung, wenn der Nebel immer dichter vom Ufer heraufkroch, schienen sie in phantastische Lebewesen verwandelt, Ausgeburten eines unberechenbar fruchtbaren Untergrunds, häßlich verkrüppelte Auswüchse, denen gerade dank ihrer Degeneration Macht und Bosheit zugefallen war. Ich sah in ihnen Gebilde, die in ihrer Fratzenhaftigkeit weder der Vegetation noch einer mir bekannten Tiergattung ganz zuzuordnen gewesen wären, ihrem Ausdruck eignete ein sonderbares Lauern, und immerfort schienen sie bereit, die Wurzeln, von denen sie mit wenig Verlässlichkeit gehalten wurden, wie Gewürm aus dem Schlamm zu ziehen, um wirr und vielfüßig zu wandeln, dem Lauf der Wasser nach, die ihnen Nahrung und Tod zugleich waren ... in diesem verkrümmten Lauern, in ihrem unheimlichen Alter waltete eine gespenstische Würde, wie die von Invaliden, die knirschend und grau vor Verschlagenheit durch Schauergeschichten tappten... so schienen sie erfüllt von Fähigkeiten, die ihnen nicht zustanden, und, monströsen Lebewesen gleich, die längst ausgestorben galten, schienen sie mit übernatürlichen Sinnen begabt, die selbst ihren Tod in Frage stellten, unter dessen Nähe sie sich beugten. In den Nebeln, von denen sie in der Dämmerung und in der Dunkelheit umflogen waren, wechselten sie ohne Unterlaß den Charakter ihrer Grimassen: zuerst immer sah ich sie erstarrt von Schmerzen, Todesangst lähmte sie, und es hätte mich nicht erstaunt, wenn hörbare Klagen um ihre gestäubten Häupter geflossen wären, plötzlich aber, wenn sie mich erblickten, begannen ihre Zweige zu wispern und zu säuseln, daß es mir wie seltsame Lockung klang, endlich war es jähe Wut, selbst in der anbrechenden Finsternis noch deutlich, und wie in Raserei hatten sie sich zusammengerottet, um den giftigen Nachtstrom, der zwischen ihnen schwall, abzudecken, schützend zu beschirmen, als sei er das Lebenselixier ihres toten Daseins, der geheime Quell ihrer düsteren Macht und der eigentliche Schlangengrund ihrer Wurzeln, der ihren Hinfall aufhielt. [...] Schweres und langgezogenes Atmen hatte über der stockenden Bodenwärme eingesetzt, dem gierigen Keuchen von Leichnamen gleich, die unter allen Erdoberflächen und Wasserspiegeln in Unruhe geraten waren, und wenn das Fließchen, verdeckt von den milchigen Dämpfen dieses Atems, sein Rinnsal anschwellen ließ, zuckte ein Grinsen um die Larven der Weiden, das um die Morgenfrühe versteinert war, geronnen und egozentrisch, und rauh wie das trocken-feuchte Felsengrau von Schalengetier aus prähistorischen Ozeanen. (Hilbig [1991] 2010b, 149f)

Obwohl Hilbigs Bäume schweigen, ist dieses Schweigen beredt. Das Motiv der in Bäumen hängenden Toten erfährt in der Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* (1994) durch die symbolische Verwendung von Asche eine Ergänzung. Asche ist in Hilbigs Poetik ein zentrales, auf das Verbrechen an den ermordeten Juden verweisendes Symbol, wodurch er das Unfassbare zur Sprache bringt, das nicht hätte passieren dürfen.

Und es war eine Sprache in den Bäumen, die immer im Dunkel endete ... nein, auch im Dunkel endete sie nicht, nur sprach sie hier besonders leise weiter, und ich erinnerte mich an das namenlose Wispern ihrer Blätter im Unsichtbaren. Es war eine Sprache der Wiederkehr, beständig kreiste sie um das Dasein dieser Blätter selbst, und deshalb um den Bestand der Erde selbst, und deshalb sprach sie vom All, in dem jedes Blatt mit der Erde kreiste, und im Dunkel rieselte das Laub weiter ... wie Asche, und die Dünung der Asche ging weiter in der Finsternis, und hörte nicht auf, wenn die aschrote Dämmerung kam, unhörbar leise, und der kurze Tag mit seiner blauen Dämmerung am Abend, wenn sich kühl der Herbst in die blaue Asche krallte, oder der Frühling, der die Asche wieder lockerte, und weiter, wenn das Laub und die Asche keiner Worte mehr bedurften, und sich leise die Blätter im Staub rieben, und der Staub sich wispernd rieb an der sich drehenden Zeit im All, weiter mit diesem leeren Reiben im Dunkel, das wie Jahre verstrich und ohne Alter war. (Hilbig [1994] 2010c, 273f)

Signifikant ist für den Erzähler, dass die Bäume wie Asche zu beschreiben sind, denn sie wurzeln in einem mit Asche bedeckten Boden und werden sich unweigerlich in Asche verwandeln.

Asche ist ein Element, mit dem Hilbig vertraut war. Zu Asche zerfiel die Kohle, mit der er als Heizer die Öfen bestückte. Darüber hinaus aber verweist die Asche auf den zivilisatorischen Bruch der in den Lagern ermordeten und in den Krematorien verbrannten Juden. Ausgehend von der Asche hat Hilbig das 20. Jahrhundert als ein Jahrhundert des Schreckens beschrieben, wobei die in der Asche stehenden Bäume, und die Bäume, in denen Tote hängen, als Zeugen einer unheilvollen, auf den Holocaust verweisenden Geschichte zu verstehen sind. In seinem Fragment gebliebenen Roman *Die blaue Blume* findet der Protagonist statt der blauen Blume im Aschefeld eine „Ascheblume“. Daraus erwächst für ihn, einen Schriftsteller, ein Auftrag: Die Worte, die er finden muss, müssen aus der Asche kommen. „Die Asche von Millionen Ermordeter. Aus dieser Asche werden uns die Worte neugeboren. Kein Wort zu sprechen uneingedenk der Asche. [...]. Was ich suche ist das Wort aus der Asche, das uns der Phönix ist“ (Hilbig, Sign. 174).

Angesichts der historischen Zäsur des Holocaust läuft Dantes *Göttliche Komödie* nicht nur bei Hilbig, sondern auch bei Samuel Beckett als Referenztext mit, wenn die zivilisatorische Grenzüberschreitung der Shoah thematisiert wird. Sie war das Ende und doch geht es immer weiter. Deshalb steht in Becketts Stück *Endspiel* das Wort „Ende“ am Anfang – denn es gilt, bei jedem Anfang den Holocaust mitzudenken. Beckett war sehr vertraut mit Dantes *Göttlicher Komödie*, die er auswendig gekannt haben soll. Griffbereit lag sie auf dem Nachttisch, der neben seinem Bett stand. „Für Beckett liefert die ‚Komödie‘ [Dantes] die Vorlage, von der aus er seine ebenso luzide wie illusionslose Bestandsaufnahme menschlicher Existenz in der Moderne betreibt“ (Meier 2021, 162).

Auch für Beckett ist in *Warten auf Godot* ein Baum, an dem sich Estragon und Wladimir erhängen wollen, von symbolischer Bedeutung: „Morgen hängen wir uns auf“, heißt es gegen Ende des Stückes. Und an einer anderen Stelle findet sich der

weitreichende Satz: „Nur der Baum lebt“ (Beckett [1952] 1981, 203). Beide Protagonisten sprechen in einem ihrer Dialoge über die Stimmen der Toten, die, so scheint es ihnen, wie Flügel rauschen. „Wie Blätter“, wendet Estragon ein, „wie Sand“, erwidert schließlich Wladimir (ebd., 129). Woraufhin Estragon wiederholt: „Wie Blätter“. Den Toten, so Wladimir, genügt es „nicht, gelebt zu haben“ (ebd., 131). „Sie müssen“, erwidert Estragon, „darüber sprechen“, woraufhin Wladimir antwortet: „Es genügt ihnen nicht, tot zu sein“ (ebd.). Der Dialog zwischen beiden endet damit, dass es ihnen so vorkommt, als würden die Stimmen der Toten wie das Rauschen von Federn klingen. Wladimir ist es schließlich, der einer sich darin andeutenden zu großen Leichtigkeit mehr historisches Gewicht verleiht, wenn er einwendet, dass es sich nicht um das Rauschen von Federn, sondern um das Rauschen von „Asche“ handelt.

Es gibt wenige Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in einem Atemzug mit Dante genannt werden dürfen. Der aus Meuselwitz stammende Wolfgang Hilbig, ein Solitär unter den Dichtern, der Dantes *Commedia* kannte, zählt zu ihnen.

BIBLIOGRAFIE

- ALIGHIERI, D. o. J. *Göttliche Komödie*. Übersetzt und erläutert von K. Streckfuß. Mit berichtigten Übertragungen und völlig umgearbeiteter Erklärung neu hrsg. von Dr. R. Pfeleiderer. Leipzig: Philipp Reclam Verlag. Den Hinweis, dass diese Ausgabe in Hilbigs Nachlassbibliothek in der Akademie der Künste, Berlin vorhanden ist, verdanke ich Synke Vollring (Akademie der Künste, Berlin). Dante wird im Folgenden nach der in Hilbigs Nachlass-Bibliothek gefundenen Ausgabe zitiert.
- BECKETT, S. [1952] 1981. *Warten auf Godot*. In: *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, 7-205. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRECHT, B. [1934/1938] 1988. *An die Nachgeborenen*. In *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller. Band XII: *Gedichte 2*, 85-87. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag.
- FLASCH, K. 2011. *Einladung, Dante zu lesen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- HILBIG, W. Sign. 79. *Notizen*. AdK, Wolfgang-Hilbig-Sammlung.
- . Sign. 108. *Eine Art Ankunft*. AdK, Wolfgang-Hilbig-Archiv. Die Seitenzählung folgt der Paginierung des maschinell geschriebenen Textes.
- . Sign. 158. *Paranoische Notizen*. AdK, Wolfgang-Hilbig-Archiv.
- . Sign. 174. *Die blaue Blume*. AdK, Wolfgang-Hilbig-Archiv.
- . Sign. 205. *Über den Tonfall*, AdK, Wolfgang-Hilbig-Archiv.
- . [1990] 2009. *Über den Tonfall*. In: *Werke, Erzählungen und Kurzprosa*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel. Mit einem Nachwort von K. Lange-Müller, 70-76. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . [1987] 2010a. *Die Weiber*. In: *Werke, Erzählungen, Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann, O. Vogel, Nachwort von I. Schulze, 7-111. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . [1991] 2010b. *Alte Abdeckerei*. In: *Werke, Erzählungen, Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann, O. Vogel, mit einem Nachwort von I. Schulze, 113-202. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . [1994] 2010c. *Die Kunde von den Bäumen*. In: *Werke, Erzählungen, Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann, O. Vogel, mit einem Nachwort von I. Schulze, 203-281. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . [1988] 2021. *La bella Italia*. In: *Werke, Essays – Reden – Interviews*. Hrsg. von J. Bong, J. Hosemann und O. Vogel, in Zusammenarbeit mit V. Hanisch, mit einem Nachwort von W. Bartsch, 73-79. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . [1985] 2023. *Brief an Stephan Hermlin vom 28. Oktober 1985*. In *Sinn und Form*, Heft 4.
- LAGERCRANTZ, O. [1979] 1980. *Strindberg*. Aus dem Schwedischen übersetzt von A. Gundlach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- MEIER, F. 2021. *Besuch in der Hölle. Dantes Göttliche Komödie. Biographie eines Jahrhundertbuchs*. München: C.H. Beck.
- STIERLE, K. 2014. *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*. München: C.H. Beck.
- STRINDBERG, A. 1914. *Inferno, Legenden*, aus dem schwedischen übersetzt von E. Schering. München und Leipzig: Georg Müller.
- WEISS, P. 1968. *Gespräch über Dante*. In *Peter Weiss. Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

FOCUS

Rezeption | Ricezione





BÉNÉDICTE TERRISSE

JENSEITS DES NARRATIVS DES SCHEITERNS

Wolfgang Hilbig in Frankreich: eine un abgeschlossene Transfergeschichte

ABSTRACT: This article looks into the reception of Wolfgang Hilbig's work in France, drawing on analyses of the sociology of literature (Bourdieu, Sapiro), cultural transfers and cultural mediators (Colin). The aim is to estimate the degree of recognition of Hilbig's work in France. The article proceeds chronologically, distinguishing two periods in the reception of Hilbig's work in France: the first from 1988 to 2004, and the second from 2002 to 2024. The chronological approach is combined with a thematic approach devoted to the different figures of mediators of Hilbig's work in France and their different functions: that of the "gatekeeper" in the world of French publishing (Bernard Lortholary), that of the "tastemaker" like the Franco-German mediator Nicole Bary, that of the hybrid mediator acting in the fields of translation, literary criticism and academia, particularly in German Studies as practiced at the Sorbonne University, and finally the writers as charismatic instances of consecration (Bergounioux, Claro). The notion of failure and its representations appears as a key notion, brought into play and discussed at several levels.

KEYWORDS: Hilbig; France; Literary transfer; Comparative approach.

Meistens werden literarische Transferprozesse als Erfolgsnarrative inszeniert (Colin 2023a): sie werden erst erzählt, nachdem sich der Transfer bewährt hat und man von einer glücklichen Aufnahme im anderen Kulturraum sprechen kann. Reiht man sich aber in die Tradition der literarisch-komparatistischen Auffassung von Rezeption ein, für die das Originalwerk als Primat fungiert, ist die Rezeption oft nur enttäuschend, weil Missverständnisse und Dissonanzen im Laufe des Rezeptionsprozesses entstehen (S. Bourdieu 2002), die als Scheitern der Rezeption verstanden werden. In der Transfertheorie hingegen werden sie als unumgänglicher, kreativer Bestandteil eines jeglichen Transferprozesses wahrgenommen (Colin 2023a, 270). Hier muss ein Mittelweg gegangen werden, wobei das für Hilbigs Schreiben prägende Motiv des Scheiterns (Lapchine 2021) auf eine gewisse Resonanz stößt. Die Geschichte der Hilbig-Rezeption in Frankreich ist noch lange nicht abgeschlossen. Im Vergleich etwa zu Brecht hat Hilbig nicht den „Status eines ‚allgemeinen Kulturerbes‘“ (Colin 2023a, 274).

Wohl aber können Akteurinnen und Akteure, Übersetzerinnen und Übersetzer, Verleger und Literaturkritikerinnen, Akademiker und Akademikerinnen identifiziert

werden, deren Arbeit zur Vermittlung von Hilbig's Werk in Frankreich beigetragen haben. Die Etappen der Wahrnehmung von Hilbig's Werk in Frankreich können rekonstruiert, der Anerkennungsgrad von Hilbig's Werk eingeschätzt und eine vorläufige Bilanz gezogen werden. Nicht die akademische Rezeption in Frankreich wird also fokussiert, kein Stand der Hilbig-Forschung bzw. keine Geschichte der Interpretationen von Hilbig in Frankreich umrissen,¹ sondern ein soziologischer und kulturwissenschaftlicher Ansatz wird bevorzugt, der zur Rekonstruktion der Transfermechanismen von Hilbig's Werk in Frankreich dienen soll und also nur die „institutionalisierten Momente“ (Lartillot 2009) der französischen Hilbig-Forschungsgeschichte in den Blick nimmt.

„Der Kulturtransferforscher selber [ist] als [...] Teil des von ihm untersuchten Transfers zu verstehen“ schreiben Colin und Umlauf (Colin/Umlauf 2018, 97). Als Germanistin in Frankreich und Verfasserin einer Dissertation über Wolfgang Hilbig (Terrisse 2019) habe ich jenseits meiner „kulturelle[n] Befangenheit“ (Colin 2023a, 271) in einer noch konkreteren und direkteren Weise die Rolle einer Mittlerin im von mir untersuchten Transferprozess inne. Das Bewusstsein für die eigene Positionierung als „wissenschaftlich-universitäre“ (Colin 2023 a, 289) Mittlerin und „Bewertungsinstanz“ aus dem Aufnahmekontext liegt vorliegendem Aufsatz zugrunde. Denn diese Position mag auf die Erzählung und die Beurteilung dieser Transfergeschichte einen Einfluss nehmen.

Vorliegender Beitrag gliedert sich in vier Teile, die den chronologischen Ablauf von Hilbig's Transfer in Frankreich wiedergeben und jeweils einer Konsekrationsinstanz – dem Verlagswesen (1), der akademischen Welt (3) und den französischen Schriftstellern (4) – und einer wichtigen Mittlerin, Nicole Bary (2), gewidmet sind.

I. Erste Konsekrationsinstanzen und „gate-keeper“: Hilbig in französischen Verlagen (erste Phase 1988-2004)

Als Auslese- und Konsekrationsinstanz, die für das zuständig ist, was der Leserin bzw. dem Leser als Lektürestoff überhaupt zur Verfügung steht und auf implizite Weise auch als lesenswert präsentiert wird (Marchand 2015), wird die Verlagswelt oft als die „erste Etappe des literarischen Transferprozesses“ (Jurt 2009, 387) dargestellt. Hilbig's Buchpublikationen in Frankreich erscheinen 1988 (*La Lettre* als Übersetzung von *Der Brief* 1985), 1993 (*Les bonnes femmes / Die Weiber* 1987); 1997 („Moi“/ „Ich“ 1993), 2004 (*Provisoire / Provisorium* 2000), 2022 (Hilbig's Gedichte) und 2024 (*Vieille écorcherie / Alte Abdeckerei* 1991). Die ersten Übersetzungen von Hilbig's Prosatexten fallen in eine

¹ Die andernorts skizziert wurde: S. Einleitung von Terrisse 2019.

paradoxe Zeit. Die Anzahl der jährlich in Frankreich publizierten Übersetzungen verdoppelt sich: „3 698 sind es im Jahre 1980, 7 833 im Jahre 2002“ (Sapiro 2012, 210). Dadurch erhöht sich die Konkurrenz zwischen den Büchern auf dem Büchermarkt. Gleichzeitig lässt die Nachfrage von Büchern aus dem deutschsprachigen Raum in Frankreich ab Ende der 1980er-Anfang der 1990er nach (Bary 2022, 19). Im Unterschied zu den 1960er Jahren, in denen etwa Brecht in Frankreich stark rezipiert wurde, kommt Deutsch aus der Mode (Colin 2023a).² Allerdings wächst Sievers zufolge zur Zeit der Wende in Frankreich das Interesse für die Literatur der Ostblockländer (Sievers 2007, 53).

Unter diesen zugleich guten und schlechten Rahmenbedingungen nimmt Hilbigs Verlagsgeschichte einen ungewöhnlichen Verlauf. Die ersten Übersetzungen seiner Texte (1988, 1993, 1997) erscheinen in prestigeträchtigen Verlagen wie Flammarion und Gallimard, während die letzten französischen Buchpublikationen (2004, 2022, 2024) bei kleineren Verlagen wie Métailié, Circé und l'extrême contemporain untergebracht werden: im Gegensatz zu der ‚ansteigenden‘ Verlagsgeschichte der meisten fremdsprachigen Autoren und Autorinnen, die von einem mit wenig ‚Konsekrationsmacht‘ ausgestatteten Verlag zu einem großen Verlag mit symbolischem Kapital wechseln.³ Die beiden französischen Verlage Flammarion und Gallimard sind durch ihre Konsekrationsmacht dem Fischer-Verlag in Deutschland vergleichbar, wo Hilbigs Bücher quasi durchgehend seit 1979 veröffentlicht wurden (Schalke/Gerlach 1999). Der in Frankreich unbekannt Autor Hilbig sollte dank der sogenannten Konsekrationsmacht der beiden französischen Verlage in Frankreich bekannt gemacht werden. Die Reihe „Rue Racine“ im Verlag Flammarion, in der der Erzählband *La Lettre* erscheint, versammelt französisch- und fremdsprachige Texte etwa von Lawrence Thornton, Geoffrey Wolff, Michel Munz und Martine Robier, die heute nicht mehr bekannt sind. „Erklärtes Ziel der Verlagspolitik [der Reihe „rue racine“ bei Flammarion] ist es [...], das Gleichgewicht zu halten zwischen den großen Repräsentanten der internationalen Literatur und wenig oder gar nicht bekannten Autoren, die nach den

²Zum Leitmotiv des heutigen schlechten Rufes der deutschen Literatur bei der französischen Leserschaft, S. Bary (Deroy 2015): „La littérature allemande a une vie difficile en France. Il existe de très nombreux clichés contre lesquels nous – les passeurs de littérature allemande – avons essayé de nous battre: non, la littérature allemande n'est pas morbide, sinistre ou moralisante. Mais les clichés ont la vie dure, j'entends régulièrement reprocher aux auteurs allemands leur manque d'humour“; oder speziell zu Hilbig, s. Vergne-Cain (2003, 45): “[...] malgré nos efforts et ceux de Nicole Bary [...], Hilbig n'est pas encore 'arrivé en France': trop allemand, trop difficile à lire, ancré dans un ailleurs mal connu dans le détail, qui n'attire pas ici...”.

³ Wie Jelinek zum Beispiel, für die ein kleinerer Verlag die Rolle des Erstentdeckers bis 2006 spielt (Jacqueline Chambon), bevor die erfolgreiche Autorin zu einem größeren Verlag (Le Seuil) nach dem Nobelpreis für Literatur (2004) ab 2007 wechselt. S. Daten im Katalog der Bibliothèque Nationale de France.

Prognosen der Verlagsleitung gute Aussichten haben, sich auf dem Markt durchzusetzen.“ (Gürttler 2001, 239). Die französischen Übersetzungen von *Die Weiber* und „*Ich*“ wurden in der Reihe „Du monde entier“ von Gallimard veröffentlicht, welche fremdsprachiger Literatur gewidmet ist. Gallimard rühmt sich der großen Erfolge dieser Reihe „Du monde entier“, die 1931 gegründet wurde. Dort wurden internationale Bestseller wie *Le Docteur Jivago* von Boris Pasternak, *L'Amant de Lady Chatterley* von D.H. Lawrence und *La Tache* von Philip Roth veröffentlicht.⁴ Die Reihe „Du monde entier“ liest sich wie ein Kanon der Weltliteratur. Mit seinem Roman „*Ich*“ gelang Hilbig der Durchbruch. In diesem Fall steht Gallimard in der Tradition der großen Verlage mit finanziellem und symbolischem Kapital, die mit den angekauften Übersetzungen internationale Bestseller erwerben möchten (Bourdieu 1999, 23). Folgt man Bourdieus These, wonach Gallimard zu den alten und großen Verlagen gehört, die konventionell schreibende Autoren kanonisiert, welche traditionelle literarische Formen aufgreifen (Bourdieu 1999a, 18), dann besteht womöglich eine ‚Dissonanz‘ zwischen dem Verlag Gallimard und Hilbigs Werk, was zu Missverständnissen im Rezeptionsprozess führen und die Aufnahme im Kulturraum vereiteln kann (Bourdieu 1977, 22). Denn Hilbigs Sprache ist nicht klassisch. Er schreibt keine konventionelle Literatur.

Bourdieu bezeichnet als *gate-keeper* Akteure, die „für die Aufnahme bzw. Nicht-Aufnahme kultureller Werke aus einem anderen Sprachraum verantwortlich sind“ (Jurt 2009, 384). Bernard Lortholary (1936-) kann als erster *gate-keeper* von Hilbigs Werk in der französischen Verlagswelt gelten (Lefebvre 2023). Der Germanist, damals Dozent (Maître de Conférences) an der berühmten Sorbonne in Paris und Lektor im Verlag Flammarion ist für die erste Veröffentlichung von Hilbigs Werk in Frankreich verantwortlich: den Erzählungsband *La Lettre*.⁵ Obwohl der Band sich nicht gut verkauft, „[bringt] Lortholary sein nächstes Hilbig-Projekt [ein] mit der Übersetzung von *Die Weiber*“ (Gürttler 2001, 239), als er zum Verlag Gallimard wechselt. „[U]nd im Herbst 1997 kam gleichfalls bei Gallimard die Übersetzung des Romans „*Ich*“ heraus“ (Gürttler 2001, 239). Lortholary, der auch als renommierter Übersetzer firmiert und 1992 den Übersetzungspreis Laure Bataillon bekommen wird, übersetzt die Texte allerdings nicht selber, sondern beauftragt damit das Übersetzerpaar Brigitte Vergne-Cain und Gérard Rudent. Beide gehören zur traditionellen Kategorie der französischen Übersetzer, die gleichzeitig Lehrer bzw. Akademiker sind (Wuilmart 2019, 201-205). Brigitte Vergne-Cain ist Germanistin und Gérard Rudent Lehrer für französische Literatur. Beide unterrichten in den Vorbereitungsklassen auf die Grandes Écoles im Lycée Louis-Le-Grand in Paris und haben gemeinsam Texte von Kafka übersetzt (Atlas/Actes Sud 2002,

⁴ <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].

⁵ Auf der ersten Innenseite steht nämlich: „Livre choisi et présenté par Bernard Lortholary“ (La Lettre...).

197). Trotz ihres Engagements sind die Deutsch- und Französischlehrer in Paris, die bis vor kurzem die einzigen Übersetzer von Hilbigs Prosa ins Französische waren, mit weniger Konsekrationsmacht dotiert. In ihrem ersten Brief vom 1. April 1987 an Wolfgang Hilbig unterstreicht Brigitte Vergne-Cain das Idealistische, das sich dem auktorialen Regime des Originalgenies romantischer Tradition annähert (Wuilmart 2019, 180), aber auch das Nicht-Professionelle an ihrem Engagement als Übersetzer: „Wir verstehen unser Übersetzen als wirkliche literarische Arbeit und tun es auch auf ‚freiwilliger‘ Basis.“ (Akademie der Künste, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr. 572).

Die vierte Buchpublikation von Hilbig in Frankreich, *Provisoire* (Fischer 2000), erscheint 2004 in einem kleineren, weniger bekannten Verlag, der aber durch seine „linguistischen und kulturellen Ressourcen“ „symbolisches Kapital anhäuf[t]“ (Sapiro 2019, 126) und die Rolle eines Talententdeckers einnimmt (Bourdieu 1977, 23): der Verlag Métailié. Er wurde 1979 gegründet. Ursprünglich widmete sich der Verlag insbesondere der Literatur aus Lateinamerika. 84% der Bücher des Katalogs sind unbekanntem Autoren gewidmet, die zum ersten Mal übersetzt werden (Sapiro 2019, S. 125). Der Katalog besteht zu drei Vierteln aus fremdsprachiger Literatur. Seit 1992 leitet Nicole Bary die deutsche Reihe „Bibliothèque allemande“ im Verlag Métailié (Lance 2023, 134-135). Obwohl in der Reihe im Prinzip versucht wird, eine Autorenpolitik zu betreiben und im Gegensatz zu den großen Verlagen „keinen Katalog“ mit einer Vielfalt von Autoren aus verschiedenen Kulturräumen zu erstellen (Deroy 2015; Sapiro 2019, 127), veröffentlicht Métailié keine weiteren Bücher von Wolfgang Hilbig. Die Übersetzung übernehmen erneut Brigitte Vergne-Cain und Gérard Rudent. Während Flammarien durch die Abbildung eines Details von Fritz Schwarz-Waldeggs Gemälde *Bekanntnis* (1920 aus der Österreichischen Galerie) auf dem Cover von *La Lettre* und die Bezüge zu Hoffmann, Rimbaud und Kafka auf der Umschlagsseite 4 Hilbig als einen Autor präsentiert, der die klassische Moderne weiterschreibt, wird der Akzent bei Métailié vor allem auf den historischen Kontext des Romans *Provisoire* gelegt. In der „Bibliothèque allemande“ des Verlags Métailié erscheinen nämlich eher Werke mit einem besonderen thematischen Bezugspunkt und gern deutschsprachige Literatur, in der das Verhältnis zwischen Staat, Geschichte und Sprache eine wichtige Rolle spielt (Deroy 2015). Hier wird Hilbigs *Provisorium* als „récit d’un amour dans la tempête de l’histoire“ (Hilbig 2004) auf der Umschlagsseite 4 vorgestellt. Diese Buchpublikation in der von ihr betreuten deutschen Reihe im Verlag Métailié bildet einen Höhepunkt des Engagements von Nicole Bary, um die Rezeption von Hilbig in Frankreich zu befördern.

II. Die Tastemakerin Nicole Bary als freie Mittlerin und wichtige Bewertungs- und Förderungsinstanz von Hilbigs Werk in Frankreich

Als Schlüsselfigur in der Aufnahme von Hilbigs Werk in Frankreich ist Nicole Bary (1939-) zu nennen. *Tastemaker* nennt Bourdieu Mittler und Mittlerinnen, die ein breites Netzwerk aufweisen, eine gewisse Konsekrationsmacht haben, einen Einfluss auf die Zirkulation von Büchern ausüben und in der Lage sind, Bücher zu bewerben und zu fördern. (Bourdieu 1999a, 14). Nicole Bary erfüllt diese Kriterien. Nicole Colin hat eine eingehende Analyse von Nicole Barys Werdegang verfasst, in der sie sie als „klassische“ Mittlerin der Fremdsprachenphilologien darstellt, die „institutionell nicht angebunden ist“ sondern als „freie Mittlerin“ agiert (Colin 2023b, 186-187). Wie viele literarische ‚Agenten‘ und Mittler ist Bary sehr gut vernetzt. Sie agiert auf mehreren Feldern des kulturellen Lebens in Frankreich gleichzeitig. Nach einer Ausbildung als Germanistin an der Sorbonne und in München (Colin 2023b, 186) und einer ersten Karriere als Deutschlehrerin, eröffnet sie 1980 die Buchhandlung „Le Roi des Aulnes“ (Der Erbkönig) auf dem Boulevard Montparnasse. 1983 gründet sie den gemeinnützigen Verein „Les Amis du Roi des Aulnes“ (Bary 2023c, 18). Dank diesem Verein organisiert sie Veranstaltungen, zu denen deutschsprachige Schriftsteller eingeladen werden. Der Verein soll Hefte zu den Treffen mit den Schriftstellern herausgeben. Allmählich verwandelten sich diese Hefte in „eine Mini-Zeitschrift“ (Ribery 2020), dann in ein Jahrbuch, bzw. „eine jährlich erscheinende Anthologie deutscher Literatur in französischer Übersetzung“ (Colin 2023b, 186), für das die in der Buchhandlung eingeladenen Schriftsteller des Jahres einen im Französischen noch unveröffentlichten Text abgaben (Ribery 2020). Das Jahrbuch trägt den Titel LITTERall und besteht immer noch⁶, während die Buchhandlung 1992 schloss (Lance 2023). Dank diesem dreifachen Dispositiv (Buchhandlung, Verband mit Treffen, Periodikum) entsteht etwas, das zugleich ein Observatorium des deutschsprachigen Literaturbetriebs und die erste Importplattform von Literatur aus dem deutschsprachigen Raum in Frankreich darstellte. Nicole Bary fungiert als Erstentdeckerin von deutschsprachigen Talenten für Frankreich.

Sie ist an allen Etappen der ersten Rezeption von Hilbig in Frankreich beteiligt. 1986 wird Hilbig von dem Verein „Les Amis du Roi des Aulnes“ nach Paris eingeladen (Bary 2000, FN 35). Der Prosaband *Der Brief* und die Gedichtsammlung *die versprengung* sind gerade in der Bundesrepublik erschienen. Seit einigen Monaten hat Hilbig die DDR verlassen und befindet sich im Westen.⁷ Nicole Bary verdankt er also seine erste Reise

⁶ Seit 2019 gibt Bary die Zeitschrift nicht mehr selber heraus (Colin 2023b, 286).

⁷ Eine Erfahrung, die im Roman *Das Provisorium* (S. 146-151) Eingang findet, wo die Irrungen der Figur C. auf dem Boulevard du Montparnasse und im Umkreis der Buchhandlung „Le Roi des Aulnes“ – „Der Erbkönig“ (S. 149) – geschildert werden.

nach Paris und seine erste Buchpublikation auf Französisch: Bary macht nämlich Bernard Lortholary auf Hilbig aufmerksam (Gürttler 2001, 239). In ihrem Engagement für die Rezeption von Hilbigs Werk in Frankreich muss sie geschickt zwischen dem Unmut der DDR-Behörden, die Hilbig auf den offiziellen Veranstaltungen zur DDR-Literatur im Ausland wie dem Festival des Belles Étrangères 1987, bei dem Bary als literarische Beraterin tätig ist (Colin 2023b, 189-190), partout nicht sehen wollen (Bary 2000), und der Dissidentenmode im Frankreich der 1980er Jahre (Bary 1999, 147), auf die Hilbig nicht zu reduzieren ist, manövrieren. 1989 in der ersten Ausgabe des Jahrbuchs *LITTERall* erschien neben Texten von Herta Müller, Steffen Mensching, Hans Eckhard Wenzel, Uwe Kolbe, Christoph Hein, Ferdinand Schmalz, Erich Fried und anderen Schriftstellerinnen und Schriftstellern Hilbigs Prosa Text „Les territoires de l’âme“ („Die Territorien der Seele“ 1983) in der Übersetzung von Brigitte Vergne-Cain und Gérard Rudent. Bis 2019 sind in Barys Anthologie insgesamt 5 Prosatexte von Hilbig erschienen. Nach dem Schließen der Buchhandlung organisiert der Verein der Amis du Roi des Aulnes, in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut, der Maison Heinrich Heine und der Maison des écrivains in Paris noch Lesungen, zu denen auch Hilbig im November 1997 eingeladen wird (*Magazine littéraire* 1997, 25).

Neben ihren Tätigkeiten als Buchhändlerin, Literaturagentin für verschiedene Literaturfestivals (Colin 2023b), Übersetzerin und Verlegerin schreibt Nicole Bary gelegentlich Literaturkritiken und akademische Aufsätze für verschiedene deutsch-französische Fachzeitschriften. In *Documents* etwa, dem ältesten Informationsblatt über Deutschland in Frankreich seit dem Zweiten Weltkrieg (Strickmann 2023), gibt sie 1987 „nouvelles du roman allemand“ und erwähnt Wolfgang Hilbig zuletzt in Deutschland erschienenen Buch *Die Weiber*, als noch kein Text von ihm auf Französisch erschienen ist (Bary 1987, 121). Über den Kulturtransfer zwischen der DDR und Frankreich referiert sie Ende der 1990er Jahre in akademischen Beiträgen (Bary 1999, Bary 2000), wo sie nebenbei die Zeitschrift *LITTERall* und den Verband „les Amis du Roi des Aulnes“ erwähnt, ohne dabei die eigene Teilnahme an diesen Instanzen der Literaturvermittlung offen zu reflektieren.⁸ In diesen Aufsätzen und Literaturkritiken schlüpft die Kulturvermittlerin in die Rolle der zweiten Bewertungsinstanz der Literaturkritik und der Presse und übernimmt somit eine „judikative“ und „direktive“ Funktion (Jurt 2009, 288). Dadurch versucht sie, den von ihr importierten Autoren wie Hilbig Sichtbarkeit zu verleihen. 2002 verfasst sie die erste Eintragung zu Wolfgang Hilbig in der großen *Encyclopédie Universalis* – gleichsam das französische *Meyers Lexikon*, dem eine Art kanonisierende Wirkung zukommt. Ihr Leben lang begleitet sie Hilbigs Buchpublikationen in Frankreich mit Literaturkritiken (Bary 2005). Noch 2023

⁸ Im Gegensatz zu ihrem späteren Beitrag in *lendemains* (2023c), wo sie als Zeitzeugin ihren „parcours franco-allemand“ beschreibt.

rezensiert Nicole Bary für die französische Webseite *Poezibao* die Erscheinung von Hilbigs erstem Lyrikband auf Französisch (Bary 2023b). Somit unterstützt sie Hilbigs Aufnahme im französischen Literaturfeld weiter. Sie bleibt in der zweiten Phase von Hilbigs Rezeption in Frankreich im Hintergrund weiterhin präsent.

III. Die französische Germanistik als unsichtbarer Türöffner und die 2. Phase der Aufnahme von Hilbigs Werk in Frankreich (2002-2024)

Von Beginn an kommt dem Zusammenspiel zwischen akademischen, institutionell angebundenen Mittlern und nicht-akademischen Mittlern in der französischen Hilbig-Rezeption eine wichtige Rolle zu, wie in vielen deutsch-französischen Transfergeschichten (Colin 2023a). Diese verschiedenen Arten von Transferakteuren wechseln sich ab, kooperieren miteinander bzw. sind in einer und derselben Person zu finden, wenn sie als „hybride“ Mittler „auf mehreren Feldern des Transfers gleichzeitig agieren“ (Colin/Umlauf 2018, 92). Das erste Beispiel dafür ist Bernard Lortholary, der gleichzeitig an einer Universität, der Sorbonne, und für Pariser Verlage arbeitet, und für Hilbigs erste Buchveröffentlichung in Frankreich 1988 verantwortlich ist. Die eigentliche akademische Rezeption von Wolfgang Hilbig in Frankreich setzt ungefähr 15 Jahre nach der Rezeption durch zivilgesellschaftliche Mittler (Colin, Umlauf 2018, 89) wie Nicole Bary ein. Diese zeitliche Ablösung entspricht dem gewöhnlichen Kanonisierungsprozess eines Werks aus der Gegenwartsliteratur und seiner Klassikerwerdung durch die Universität (Viala 1993, 24). Zwei akademische Arbeiten – eine Habilitationsschrift unter Betreuung von Jean-Marie Valentin (1938-) und meine monographische Dissertation unter der Leitung von Bernard Banoun (1961-)⁹ –, bei denen Hilbigs Werk einen Teil des Korpus bzw. das ganze Korpus bildet, werden 2002 und 2012 an der Sorbonne verteidigt (Quéval 2014; Terrisse 2019).¹⁰ Dies mag sich nobilitierend auf den Autor Wolfgang Hilbig und sein Werk ausgewirkt haben. Hilbigs Nobilitierungsprozess durch die akademische Welt in Frankreich wird mit der Setzung seines Romans „*Ich*“ auf das nationale Programm der höheren Lehramtprüfung der

⁹ Nachdem mein erster Betreuer Rémy Colombat 2010 gestorben ist.

¹⁰ Marie-Hélène Quéval, *Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction. Wolfgang Hilbig, Thomas Brussig, Jens Sparschuh. 1985-1995. Année universitaire 2002-2003. Directeur de recherches: Jean-Marie Valentin. Université Paris IV-Sorbonne. Habilitation à diriger des recherches. Die Habilitationsschrift erschien im Jahre 2014. Und Bénédicte Terrisse: *Figures et fictions de l'auteur, scénarios de la vocation dans l'œuvre de Wolfgang Hilbig*. 7 décembre 2012. Directeur de thèse: Bernard Banoun. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris-Sorbonne. Die Dissertation erschien 2019. 2006 hatte Lidwine Portes eine Dissertation über die deutsche Kurzgeschichte an der Universität Toulouse Le Mirail verteidigt, in der sie den Erzählungen „Der Geruch der Bücher“ und „Die elfte These über Feuerbach“ von Wolfgang Hilbig wichtige Seiten widmet.*

agrégation für Deutsch 2013 und 2014 fortgeführt.¹¹ Nach meiner Dissertation zu Hilbig und infolge der 2010 geknüpften Kontakte zu einem deutschen Hilbig-Forscher, Stephan Pabst (1972-), der damals an seiner Habilitationsschrift an der Friedrich Schiller Universität Jena arbeitete, die sich u.a. Hilbigs Lyrik und Prosa widmete (Pabst 2016)¹², wird ein deutsch-französisches Forschungs- und Ausbildungsprogramm des Centre International d'études et de recherches sur l'Allemagne CIERA (2015-2018) – einer interdisziplinären deutsch-französischen Forschungsgemeinschaft mit Sitz in Paris und Aktivitäten in Frankreich und Deutschland – entwickelt. Thema des Forschungsprojekts ist Hilbig und die ‚ganze‘ Moderne. Es wird von Prof. Dr. Bernard Banoun, Professor an der Sorbonne, geleitet. Drei Partneruniversitäten nehmen an diesem Programm teil: die Sorbonne, die Universität Jena, an der Stephan Pabst damals tätig war, und die Universität Nantes, wo ich Dozentin bin.¹³

Trotz der kleinen akademischen Publikationsflut in französischer und deutscher Sprache, die das Agrégationsprogramm und das Forschungs- und Ausbildungsprogramm des CIERA mit sich bringen (Lemonnier/Zschachlitz 2013; Teinturier/Terrisse 2013; Banoun/Terrisse et. al. 2021; Pabst/Banoun et. al. 2021), hinterlässt die akademische Hilbig-Rezeption wenig Spuren im französischen Literaturfeld, d.h. in der allgemeinen Presse bzw. Literaturkritik. Die Präsenz von akademischen Akteuren, die auf verschiedenen Feldern agieren, die sogenannten „Hybridwesen“ (Colin/Umlau 2018, 92), z.B. in der akademischen Welt und in der Presse, in der Verlagswelt oder als Übersetzer und Autorinnen, scheint die notwendige Bedingung für die Aufnahme eines Werks aus dem deutschen Kulturraum in das französische Literaturfeld zu bilden. So werden die beiden Hilbig-Bände, die im deutschen Verbrecher Verlag als Folge des Forschungsprogramms des CIERAs über Hilbig 2021 erschienen sind, und meine 2019 im Verlag Sorbonne Université Presses veröffentlichte Dissertation, in einer Sammelrezension durch Carola Hähnel-Mesnard, damals Dozentin für deutschsprachige Literatur an der Universität Lille, der französischen Leserschaft in der Literaturzeitschrift *En Attendant Nadeau* vorgestellt (Hähnel-Mesnard 2022b). Die Literaturzeitschrift mit dem Untertitel *Journal de la littérature, des idées et des arts*, ist die Fortsetzung der legendären von Pierre Nadeau gegründeten Literaturzeitschrift *La Quinzaine Littéraire* (Goy-Blanquet 2018), die der Literaturkritik von fremdsprachigen Büchern einen großen Platz einräumt. Sie zeichnet sich ebenfalls durch das Engagement von hybriden Mittlern aus, die zugleich der

¹¹ Zur direktiven Rolle von Forschungsarbeiten an der Universität, Dissertationen und auch der „agrégation“ in Frankreich, und ihrer Funktion in der Klassikerwerdung eines Werks aus der Gegenwartsliteratur, s. Marchand 2015.

¹² Stephan Pabsts Habilitation wurde 2013 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena vorgelegt.

¹³ Sylvie Arlaud (Sorbonne Université) und Werner Wögerbauer (Nantes Université) waren weitere feste Mitglieder des Ausbildungs- und Forschungsprogrammes des CIERA.

akademischen Welt und der Welt der journalistischen Literaturkritik bzw. dem Literaturbetrieb angehören und einen Bezug zur fremdsprachigen Literatur haben, wie die Mitglieder des Editionsbeirats exemplarisch zeigen.¹⁴ Nach dieser ersten Rezension, die wohl als Türöffner fungierte, werden alle weiteren französischen Übersetzungen von Hilbigs Texten in *En attendant Nadeau* besprochen (Tiesset 2022, 2024).¹⁵

Die akademisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit Hilbig führt zu einer neuen Welle von Übersetzungen und zur Rückkehr von Hilbigs Büchern auf den Regalen der französischen Buchhandlungen: Die zweite Phase von Hilbig-Rezeption in Frankreich setzt ein. Bernard Banouns Position im akademischen und literarischen Feld nähert sich demjenigen von Bernard Lortholary vor vierzig Jahren an. Wie er, agiert er in mehreren Bereichen der Literaturvermittlung. Der Professor für Germanistik an der Sorbonne Université ist anerkannter Übersetzer von u.a. Brecht, Hofmannsthal, Kofler, Tawada, Winkler. Mit dem Schriftsteller Josef Winkler zusammen bekommt er 2022 den Übersetzerpreis Laure Bataillon für *L'Ukrainienne* (Verdier, 2022). Seit 2016 veröffentlicht er regelmäßig und fast ununterbrochen in der deutsch-französischen nicht akademischen Literaturzeitschrift *La mer gelée*, die 2000 vom Schriftsteller und Übersetzer Alban Lefranc gegründet wurde und in deren Redaktion B. Banoun sitzt (Banoun 2023, 365), die von ihm übersetzten Gedichte von Hilbig 2022 sind Gedichte von Hilbig in Banouns Übersetzung in älteren und noch bekannteren Publikationsorganen erschienen: in der Zeitschrift *Europe*, die seit der Zwischenkriegszeit existiert, der französischen und fremdsprachigen Literatur gewidmet und an ein breiteres Publikum adressiert ist (Crépon et. al. 2023), und in der *Revue de Belles Lettres*, die älteste Literaturzeitschrift der französischen Schweiz. Allmählich wird Hilbig nicht mehr innerhalb des deutsch-französischen Kontexts, der akademischen Welt der Germanistik in Frankreich oder eines kleinen Kreises von Lyrikliehabern rezipiert, sondern seine Gedichte werden in bekannteren Literaturzeitschriften publiziert, die dem französischsprachigen Kulturraum angehören und der fremdsprachigen Lyrik allgemein einen wichtigen Platz einräumen. Nach einer Pause von ungefähr 16 Jahren erscheinen Hilbigs Gedichte wieder mit einer beeindruckenden Regelmäßigkeit im französischsprachigen Raum.

¹⁴ Der Editionsbeirat bestand ursprünglich aus der Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Übersetzerin aus dem Englischen Tiphaine Samoyault, dem Doktor der Germanistik und Philosoph Jean Lacoste und dem Dozenten für französische Literatur und griechische Philosophie, Essayist und Übersetzer von W.H. Auden Pierre Pachet (1937-2016).

¹⁵ 2007 hatte Pierre Deshusses, ein weiterer hybrider Mittler, gleichzeitig Germanist an der Universität in Straßburg, Literaturkritiker und Übersetzer, in *Le Monde*, der bekanntesten französischen Tageszeitung, Hilbigs Todesanzeige verfasst – den einzigen Artikel, der in dieser Zeitung Hilbig eigens gewidmet wurde (Deshusses 2007). Sophie Deltin schrieb 2004 eine interessante Rezension von *Provisoire* in *Le Matricule des Anges*. Zwischen 2014 und 2016 wirkte sie an dem Jahrbuch *LITTERall* mit.

Denn wie Karin Gürtler 2001 in ihrer Dissertation anmerkte, „[blieb] [bis dahin] der Lyriker [Hilbig] weitgehend unbekannt“ (Gürtler 2001, 240). Noch 1993 (und in der Neuausgabe von 1995) fehlten Hilbigs Gedichte in der berühmtesten französischen Anthologie deutscher Lyrik, *l'Anthologie bilingue de la poésie allemande*, die vom Germanisten und Übersetzer Jean-Pierre Lefebvre, damals maître de Conférences an der École Normale Supérieure, in der kanonischen Reihe „La pléiade“ im Verlag Gallimard herausgegeben wurde, obwohl sie Gedichte von Uwe Kolbe und sogar Richard Leising enthielt (Lefebvre 1993). Und doch waren Hilbigs Gedichte seit Anfang der 1980er Jahre in kleinen Lyrikzeitschriften und Anthologien immer wieder vertreten. Die Übersetzer variierten ständig: Es sind Germanisten und Übersetzer, Bertrand Badiou und Jean-Claude Rambach, Gilles Darras, Gilles-Bernard Vachon, Philippe Marty, Jean-René Lassalle.¹⁶ Die Publikationsorgane sind ebenfalls vielfältig, aber in der Mehrheit für einen kleinen Kreis bestimmt: es sind Anthologien mit Gedichten aus Deutschland, die auf lokaler Ebene ediert wurden, Lyrikzeitschriften (*Grèges*) und Lyrikwebseiten (<https://www.lyrikline.org>).

2022 erscheint zum ersten Mal ein schmaler Band mit Gedichten von Hilbig in französischer Fassung im sehr kleinen Verlag Circé (Guégan/Lance 2022). Für die Übersetzung zeichneten Jean Guégan und Alain Lance verantwortlich. Mit diesem Übersetzer-Team wird wieder an das alte Modell angeknüpft: Wie Brigitte Vergne-Cain und Gérard Rudent ist der Germanist Jean Guégan Lehrer und Übersetzer und unterrichtet in den Vorbereitungsklassen auf die Grandes Écoles. In seiner Rolle als Mittler der deutschen, insbesondere ost-deutschen Literatur in Frankreich ist Alain Lance hingegen ein Verbündeter von Nicole Bary (Bary 2023, 367-369). Seit 1960 sitzt er im Redaktionskomitee der Zeitschrift *Action Poétique*, einer Zeitschrift, die Anfang der 1950er Jahre gegründet wurde, sich unter die Schirmherrschaft von Victor Hugo, Guillaume Apollinaire und Paul Eluard stellte und „der Erinnerung an die Dichter-Widerstandskämpfer und Märtyrer im Zweiten Weltkrieg treu bleiben“ (Boulanger 1998, 14) wollte. Lance gab die Ausgabe Nr. 89-90 (1982) „De l'allemand“ heraus, in der zum ersten Mal ein Gedicht von Hilbig („zwischen den paradiesen“) neben 19 anderen Gedichten u.a. von Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Volker Braun, Adolf Endler, Sarah Kirsch in französischer Sprache erschien (Boulanger 1998, 119). Somit steht Alain Lance quasi am Anfang und am (provisorischen) Ende von Hilbigs lyrischer Laufbahn (1982-2022) in Frankreich.

Bernard Banoun stellt eine Art Vermittlung zwischen den zwei Rezeptionsphasen und Mittlergruppen – den wissenschaftlich-akademischen und den ‚zivilgesellschaftlichen‘ Mittlern – dar: Er gehörte zum Redaktionskomitee des Jahrbuchs

¹⁶ S. die Liste der Übersetzungen in der Endbibliografie.

LITTErall, schreibt das Nachwort zu dem Gedichtbändchen von Guégan und Lance, das 2022 im Verlag Circé erschienen ist.

Auf ähnliche Weise werden die Lücken in der französischen Übersetzungsgeschichte von Hilbigs Prosatexten beinahe zwanzig Jahre nach der letzten Erscheinung eines Buches von Hilbig in Frankreich (*Provisoire* 2004 im Verlag Métailié) allmählich ausgefüllt. 2024 erscheint Hilbigs hochgeschätzte lange Erzählung *Alte Abdeckerei* (1991) in der französischen Übersetzung von Bernard Banoun im Verlag l'extrême contemporain. Der Verlag wurde 2022 von Alphonse Clarou und François Ballaud gegründet, nachdem sie die ursprünglich im Pariser Verlag Belin vom Dichter, Philosophen und Übersetzer Michel Deguy (1930-2022) herausgegebene Reihe „l'extrême contemporain“ erworben haben (Guyomard 2022). In diesem neuen Verlag wird das editorische Profil der ursprünglichen Reihe von Michel Deguy aufbewahrt: das gattungsübergreifende Verständnis vom Denken im Poetischen, das Lyrik, Essays, Prosa, Novellen, Theaterstücke umfasst, und der hohe Anteil an übersetzter fremdsprachlicher Literatur (bei gleichzeitiger konsequenter Erhöhung des Anteils an weiblichen Autorinnen). Das Paradigma des Poetischen lässt sich in diesem Kontext als Abkehr vom strengen Handlungsstrang zugunsten des Rhythmus und einer Hinwendung zur Reflexivität auffassen. Diese Merkmale lassen sich auf Hilbigs Prosa genau anwenden. Dabei stehen nicht Hilbigs (ost-)deutsche Identität und seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Geschichte Europas im Vordergrund, sondern der Stil seiner Texte, die Nähe zu einer zeitgenössischen Form von Moderne.¹⁷ Wie im Falle des Romans *Provisoire* im Verlag Métailié stehen hier das publizierte Buch und das editorische Profil des Verlags wieder im Einklang, was eine bessere, angemessenere Rezeption verspricht und für die genauere Wahrnehmung und die aufmerksamere Entdeckerarbeit der kleinen Verlage im Hinblick auf fremdsprachige Literatur plädiert (Bourdieu 1999, 11 u. 16). Hilbigs *Vieille Ecorcherie* firmiert in dieser Reihe etwa neben Barbara Köhler, Muriel Pic und Anne Weber, Jack London und Peter Kurzek. Die Übersetzungen des Verlags l'extrême contemporain sind in der Mehrheit Nachholwerke, die viel später – oft nach dem Tod der Autorin bzw. des Autors – als das Originalwerk entstanden sind. Die zeitliche Distanz zur Erscheinungszeit des Originalwerks suggeriert, dass der ganz junge Verlag mit Übersetzungen nicht nur symbolisches Kapital und einen Katalog zu einem

¹⁷ S. die am Anfang der beiden ersten Bücher des Verlags l'extrême contemporain (die Bände Deguy und Jack London) gedruckte editorische Absicht in Form eines Gedichts: “L'extrême contemporain? / Graffiti sur un mur à venir. / Cette décennie serait-elle extrême/ d'être plus contemporaine que les autres? / Au moins sa tâche est-elle paradoxale, / d'hériter la tradition de toutes les traditions/ et de penser en même temps ce caractère sans précédent / d'un présent pas comme les autres. / Pensée philosophique et poétique, traductions et fictions, / sans se borner aux sujets d'indignation / que l'époque fournit à plus soif, / s'exercent à envisager ce qui vient des extrêmes. Le contemporain est un rythme, / qui nous tient avec une fermeté extrême.”

erschwinglichen Preis zu erwerben versucht, sondern dass sich vielleicht dadurch der Wille zur Revision und Korrektur des französischen kulturellen Gedächtnisses kundtut, das lange Jahre wichtige Werke der fremdsprachigen Literatur verpasst hat.

IV. Tatsächliche Lektüre durch charismatische Konsekrationsinstanzen: französische Schriftsteller lesen Hilbig?

Als „[c]harismatische Konsekrationsinstanz“ bzw. „legitimierte Legitimierende“ bezeichnet Pascale Casanova Schriftsteller, Intellektuelle und Übersetzer, die nur durch die eigene Kraft ihres Namens die Werke ausländischer Dichter legitimieren können. Ihre Konsekrationsmacht ist stärker als die institutionelle Konsekrationsmacht derjenigen, die mit der Autorität einer Institution wie der Universität ausgestattet sind (Casanova 2002, 18). Diese berühmten Leser und Leserinnen dokumentieren ihre literarischen Vorlieben in Texten, die sie etwa in Tagebucheinträgen oder Beiträgen für die Tagespresse verzeichnen. Im Unterschied zu Deutschland, wo Hilbig einen Bezugspunkt für bekannte Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie etwa Lutz Seiler (1963-) (Hähnel-Mesnard 2022a, 76-78), Katja Petrowskaja (1970-) (Petrowskaja 2022, 43), Jenny Erpenbeck (1967-) (Erpenbeck 2023, 62-63) oder Uwe Kolbe (1957-) (Kolbe 2024) darstellt, wird Hilbig von französischen Intellektuellen kaum rezipiert. Spuren dieses schwierigen Verhältnisses lassen sich bei zwei unterschiedlichen französischen Schriftstellern Pierre Bergounioux (1949-) und Claro (1962-) herausfinden.

Dem ersten Beispiel ist in den Seiten von Pierre Bergounioux' *Carnet de notes* zu begegnen – ein dickes Tagebuch, das er zwischen 1991 und 2000 führte, 2007 im Verlag Verdier erschien und eine große Resonanz hatte. Am 1.06.2000 notiert er:

En soirée, je lis „Moi“ de Hilbig, que m'a offert Brigitte et que je trouve bavard. Le thème est excellent, l'exploration souterraine de Berlin, les profondeurs de termitières, les assises cachées de la vie qu'on mène en surface avec, en prime, l'obsession du complot, de la surveillance policière, chers aux littérateurs de l'ex-Europe de l'Est. Mais l'allure manque de netteté, de tension, de rigueur. (Bergounioux 2007, 1196)

Die „Brigitte“ in Bergounioux' Tagebucheintragung ist Brigitte Burmeister (1940-), die ostdeutsche Schriftstellerin und Romanistin, die Bergounioux' autobiographische Erzählung *La Maison rose: Das rosa Haus* ins Deutsche überträgt. Es erscheint 1991 im Aufbau Verlag. Sie ist übrigens mit Nicole Bary befreundet (Colin 2023b, 188). Dank ihrer dreifachen Rolle als Romanistin, Schriftstellerin und Übersetzerin firmiert auch Burmeister als klassische Mittlerin zwischen Deutschland und Frankreich. Dass Bergounioux, Jahrgang 1949, „figure majeure des lettres françaises“ (Reboul/Larroux 2009, 5), Schriftsteller, Lehrer und Bildhauer, Anhänger von Bourdieu und einer

materialistischen Auffassung von Literatur (Bergounioux 2004), sich nicht für Hilbig begeistern kann, – aus stilistischen Gründen –, kann auf den Geschmack des Schriftstellers und seine Auffassung von Literatur zurückzuführen sein. Dies mag aber auch auf eine gewisse Irreführung durch das klassische Profil des Verlags Gallimard hinweisen, in dem „Moi“ erschien. In dem Fall empfiehlt Bergounioux seiner französischen Leserschaft die Lektüre von Hilbig nicht, legitimiert ihn also nicht wirklich. Er verschafft ihm aber dadurch eine Existenz im Aufnahmefeld der französischen Literatur, dass er über einen Roman von ihm auf Französisch in seinem publizierten Tagebuch berichtet, obwohl er Hilbig keinen Eingang in sein persönliches internationales Pantheon gewährt. Solche Zeitzeugenberichte über missglückte Literaturtransfers bieten wertvolle Einblicke in den Verlauf von Rezeptionsprozessen, die sich von den Erfolgsnarrativen unterscheiden.

Das letzte Beispiel ist eine rätselhafte Anmerkung, die Claro (1962-), Übersetzer, Literaturkritiker, Verleger und Schriftsteller, Mitglied im literarischen Kollektiv *Inculte* (Baud 2023), beiläufig aber mitten in seiner „Espace d'espèces“ betitelten Rezension über das im Französischen zuletzt erschienene Buch des argentinischen Schriftstellers Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), *Le Livre des monstres*, schreibt. Die Rezension erscheint im Mai 2018 in *Le Monde*, als Claro dort noch regelmäßig Artikel beisteuert. Der Auszug aus Claros Beitrag beginnt mit einem kursiv gedruckten Zitat aus dem Vorwort vom belgischen Schriftsteller Philippe Marczewski:

“[...] Juan Rodolfo Wilcock a réussi l'exploit d'être à la fois ignoré, oublié et incompris”. Ça fait beaucoup pour un auteur, surtout s'il est génial, je vous le concède, mais ne devrait-on pas être depuis un bail immunisé contre les diktats de la postérité? Parce que la postérité, franchement, si on n'écoutait que sa petite chanson convenue, elle nous rendrait bien orphelins, bien seuls, bien mous; hors de question de compter sur elle pour nous faire découvrir Gyula Krudy, Frédéric Léal, Wolfgang Hilbig, Jean-Pierre Martinet ou Ann Quin. (Claro 2018)

In dieser paradoxen Aussage an einer exponierten Stelle der Zeitung *Le Monde*, die Hilbigs Namen unerwartet Sichtbarkeit verleiht, wird gleichzeitig Hilbigs Unsichtbarkeit proklamiert: Hilbig gehöre zu den von der Nachwelt und dem kollektiven Gedächtnis vergessenen Dichtern. Ihm werde kein offizieller Ruhm, kein Status im kollektiven Gedächtnis zuteil (Schlanger 2008, 165), sondern er werde von einzelnen eigensinnigen Individuen gelesen, wie Claro, die im Pronomen ‚nous‘ (wir) enthalten sind: “hors de question de compter sur elle pour nous faire découvrir [etc...]”. Die stumme Wirkung des geheimen Privatereignisses der Lektüre wird hier gegen die undankbare, offizielle, lärmende Anerkennung des Kanons aufgewertet. Gerade durch das Exquisite aber gewinnen Hilbigs Texte das symbolische Kapital der Werke, die nicht für den Massenkonsum geschrieben wurden, sondern für Auserwählte und Eingeweihte. Im Topos des Scheiterns als Beweis für authentische Kunst erkennt man die „Dialektik der

Distinktion“ (Bourdieu 1977, 38), die als Figur der „literarischen Verdammung“ („malédiction littéraire“) vielfach analysiert wurde (Brissette 2005). Diesmal aber trifft der Topos des Scheiterns nicht nur den kommerziellen Erfolg zu Lebzeiten, sondern auch den Ruhm nach dem Tod. In Claros Worten klingen die subversive Kanonkritik der Literaten und die Anprangerung der kanonisierten Autoren zugunsten der vergessenen und verkannten Autoren (Simonin/Fouché 1999, 103) an, sowie die Rehabilitierung des romantischen Motivs des ‘Scheiterns’ als paradoxen Modus der Norm- und Wertbildung (Claro 2024).

Dass der Überlebensmodus des Hilbig'schen Werks im kollektiven Gedächtnis tatsächlich eine diskretere, subtilere Form annehmen muss (Schlanger 2008, 165) als die Klassikerwerdung oder Kanonisierung, leuchtet aber ein. Dies würde im Einklang mit Hilbig's eigenartigem und anspruchsvollem Werk stehen (Lapchine 2021), das vom Topos der „literarischen Verdammung“ geprägt wird (Terrisse 2011), und in dem die Fragen nach Anerkennung und Ruhm, nach dem eigenen Überleben im kulturellen Gedächtnis literarisch und kritisch reflektiert werden (Terrisse 2019). Somit würde der ihm angemessene Platz im Abseits des kulturellen Gedächtnisses liegen: im paradoxen „Pantheon der Ignorierten, Vergessenen, Verkannten“ (Claro 2018), im Kanon der nicht Kanonisierten also, wo er wiederum in einer kleinen transnationalen Gemeinschaft der Unbestechlichen (neben Juan Rodolfo Wilcock, Frédéric Léal, Ann Quinn...) stehen würde. Die Rezeption wäre in dem Fall kein öffentliches Phänomen, sondern etwas, was in der Intimität des Akts des Lesens stattfinden und im persönlichen Gespräch mit Freunden lebendig gehalten würde.

Fazit

Am Ende dieses Streifzugs durch Hilbig's Transfersgeschichte kann man sich des Eindrucks einer Diskrepanz zwischen den Bemühungen um die Vermittlung seines Werks in Frankreich und der tatsächlichen Wirkung dieser Bemühungen kaum erwehren. Gleichzeitig aber lässt sich diese Transfersgeschichte als *Work in Progress* erzählen, die sich über einen sehr langen Zeitraum erstrecken wird:¹⁸ als die Geschichte einer immer größeren Angemessenheit zwischen Hilbig's Werk und seinen Vermittlungen und Publikationsorganen. Ein weiteres Zeichen für Hilbig's aktuelle, intensivere Aufnahme in Frankreich ist seine gerade leise ansetzende Rezeption durch die französische Komparatistik (Chaudet/Gallien/Taïeb 2021, Reibaud 2022). Im Vergleich zur Rezeption durch die französischen Fremdsprachenphilologien bedeutet

¹⁸ Zum Unterschied zwischen den Werken aus der „reinen“ Produktion mit langer Zyklusdauer und den Werken aus der kommerziellen Massenproduktion mit kurzer Lebensdauer s. Bourdieu 1971 und 1999a, 22.

der Eintritt in Korpora der französischen *littérature comparée* oft eine weitere Stufe in der Anerkennung eines fremdsprachigen Autors, dessen Status sich dadurch demjenigen eines 'Universalklassikers' immer weiter annähern würde.¹⁹

Dennoch haftet dieser Darlegung eine starke Subjektivität an. Sie setzt Schwerpunkte und bleibt zwangsläufig lückenhaft. Gescheiterte Versuche, Hilbig bei anderen französischen Verlagen unterzubringen, müssten noch rekonstruiert werden. Eine genaue Untersuchung der französischen Übersetzungen, insbesondere der Gedichte, würde sich ebenfalls sehr lohnen, genauso wie eine Analyse der Diskurse und Interpretationen der verschiedenen französischen Hilbig-Rezensionen. Schließlich müsste der Frage nach einem möglichen transnationalen Hilbig-Moment nachgegangen werden, in dem verschiedene Nationen und Kulturräume Hilbig gleichzeitig (neu-) übersetzen bzw. rezipieren und anerkennen.²⁰ Die gerade laufende US-amerikanische Übersetzung von Hilbigs Gesamtwerk durch die Schriftstellerin Isabel Fargo Cole, deren Essays und Interviews das eigene Werk als Übersetzerin begleiten, erfährt nämlich eine so starke internationale Resonanz, dass sie den Auftakt für eine Hilbig-Renaissance darstellen könnte.²¹

¹⁹ „[L']universel littéraire [...] s'engendre, à la longue du temps, dans les échanges internationaux“ schreibt Pierre Bourdieu (1999, p. 22).

²⁰ S. die Bemühungen von Riccardo Cravero und Roberta Gado in Italien, die Hilbigs Werke gerade übersetzen. S. Michele Sistos Aufsatz in dieser Ausgabe.

²¹ Katja Petrowskaja erwähnt auch die amerikanische Übersetzung von Isabel Fargo Cole als sie Hilbig zitiert (Petrowskaja 2022, 43). Bei vielen deutschsprachigen Schriftstellern markiert die US-amerikanische Rezeption einen Einschnitt in ihrer internationalen Anerkennung und Kanonisierung. W.G. Sebald kann dafür als Paradebeispiel dienen.

BIBLIOGRAPHIE

- ATLAS / ACTES SUD. 2002. *Dix-huitièmes assises de la traduction littéraire (Arles 2001)*.
- BANOUN, B., TERRISSE, B., ARLAUD, S., PABST, S. 2021. *Wolfgang Hilbig's Lyrik. Eine Werkexpedition*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- BANOUN, B. 2023. "la mer gelée (revue)." In N. Colin, C. Defrance, U. Pfeil, J. Umlauf (éds.). *Dictionnaire des relations culturelles franco-allemandes*, 365-366. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- BARY, N. 1987. "Nouvelles du roman allemand." *Documents. Revue des questions allemandes*. 4. (octobre) 42. Année: 116-122.
- . 1999. "L'image de la RDA en France. Réception et traduction de la littérature de la RDA en France." *Grenzgänge* 6, H.12: 144-9.
- . 2000. "Les traductions des œuvres littéraires de la RDA en France jusqu'en 1989: une image officielle de la RDA?" In U. Pfeil (éd.). *La RDA et l'Occident (1949-1990)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. <https://doi.org/10.4000/books.psn.5994>.
- . 2002. "Wolfgang Hilbig (1941-2007)." In *encyclopédie universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/wolfgang-hilbig/> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . 2005. "Recension de *Provisoire* de W. Hilbig, B. Vergne-Cain, G. Rudent." *Esprit*, N° 319 (11) (Novembre): 201.
- . 2023a. "LANCE, ALAIN." In N. Colin, C. Defrance, U. Pfeil, J. Umlauf (éds.). *Dictionnaire des relations culturelles franco-allemandes*, 367-369. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- . 2023b. "Wolfgang Hilbig, "Moi, né sous le feu du temps", trad. par J. Guégan et A. Lance, lu par N. Bary". <https://www.poesibao.fr/wolfgang-hilbig-moi-ne-sous-le-feu-du-temps-trad-jean-guegan-et-alain-lance-lu-par-nicole-bary/#more-1376> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . 2023c. "Un parcours franco-allemand." *Lendemains* 186/187. 47. Jahrgang: 15-20.
- BAUD, J.-M. 2023. *Inculte. Collectif littéraire*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- BERGOUNIOUX, P. 1991. *Das rosa Haus*. Übersetzt von B. Burmeister. Berlin: Aufbau Verlag.
- . 2004. *Bréviaire de littérature à l'usage des vivants*. Rosny-sous-Bois: Editions Bréal.
- . 2007. *Carnet de notes. Journal 1991-2000*. Lagrasse: Verdier.
- BOURDIEU, P. 1971. "Le marché des biens symboliques." *L'année sociologique*. Troisième série. Vol. 22: 49-126. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27887912> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . 1977. "La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques" *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 13: 3-43. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . 1999a. "Une révolution conservatrice dans l'édition." *Actes de la recherche en sciences sociales. Éditions, Éditeurs*. Vol. 126-127: 3-28. doi: <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3278> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . 1999b. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von B. Schwibs. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp.
- . 2002. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées." *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145 (décembre): 3-8.
- BOULANGER, P. 1998. *Une "Action Poétique" de 1950 à aujourd'hui*. Paris: Flammarion.
- BRISSETTE, P. 2005. *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

- CASANOVA, P. 2002. "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal." *Actes de la recherche en sciences sociales. Traductions: les échanges littéraires internationaux*. Vol. 144: 7-20.
- CHAUDET, C., GALLIEN, C., TAÏEB, L. 2021. "Pour une approche multiscale des lieux dévastés: décharge, île, ligne d'aridité." *Littérature*, 1/201: 99-127. DOI: 10.3917/litt.201.0099.
- CLARO, C. 2018. "Espace d'espèces." *Le Monde* (10 mai).
- . 2024. *L'Échec. Comment échouer mieux*. Paris: Autrement.
- COLE, I. F., SCHREIBER, J. 2017. "Translating the Landscape of Wolfgang Hilbig: An Interview with Isabel Fargo Cole." 3: *AM Magazine* (November 20).
- COLE, I. F., BRYANT, A. 2015. "Coming of Age in a Timeless Era: An Interview with Isabel Fargo Cole." *World Literature Today* (September 1.)
- COLIN, N., UMLAUF, J. 2018. *Im Schatten der Versöhnung - Deutsch-französische Kulturmittler im Kontext der europäischen Integration*. Göttingen: Steidl.
- . 2023a. "Die Regeln der Zirkulation. Erfolgsnarrative im Kontext literarischer Transferprozesse am Beispiel 'Brecht in Frankreich'." In M. Gamper, J. Müller-Tamm, D. Wachter, J. Wrobel (Hrsg.). *Der Wert der literarischen Zirkulation / The Value of Literary Circulation*, 269- 289. Berlin: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-662-65544-3_17 [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . 2023b. "Systemkonkurrenz als Katalysator Systemkonkurrenz als Katalysator: Strukturelle Bedingungen des triangulären Literaturtransfers zwischen Paris und dem geteilten Berlin in den 1980er Jahren." In S. Klengel, J. Müller-Tamm, L. Nils Regeler, U. Schneider (Hrsg.). *Berlin international: Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970-1989)*, 175-192. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110789539-008> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- CRÉPON, M., LIÉGEOIS, M., PARA, J.-B., RANIERI MARTINOTTI, M. (éds.). 2023. *Europe, une politique de la littérature (1923-2023)*. Actes du colloque international du centenaire de la revue, *Europe*, n° hors-série, automne.
- DELTIN, S. 2004. "Provisoire. Comment l'exil devient le site périlleux d'une lente décomposition de soi." *Le matricule des anges*, n° 58, nov.-dec. 2004.
- DEROY, S. 2015. "Entretien avec Nicole Bary des Éditions Métailié." *Blog Monde du Livre* (7 avril). <https://doi.org/10.58079/rlsk>
- DESHUSSES, P. 2007. "Wolfgang Hilbig, poète allemand." *Le Monde* (9 juin).
- ERPENBECK, J. 2023. *Über Christine Lavant*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- GOY-BLANQUET, D. 2018. "Reprendre Nadeau." *Tracés. Revue de Sciences humaines* #18, DOI: <https://doi.org/10.4000/traces.8926> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- GÜRTTLER, K. R. 2001. *Die Rezeption der DDR-Literatur in Frankreich 1945-1990*. Berlin: Peter Lang.
- GUYOMARD, F. 2022. "[Le libraire de l'année] Alphonse Clarou, François Ballaud et Julien Viteau, amis de la poésie (5/5)." *Livres Hebdo* (2 juin). <https://www.livreshebdo.fr/article/le-libraire-de-lannee-alphonse-clarou-francois-ballaud-et-julien-viteau-amis-de-la-poesie> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- HÄHNEL-MESNARD, C. 2022a. *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur. Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck*. Göttingen: V&R unipress.
- . 2022b. "Wolfgang Hilbig, l'improbable vocation." *En attendant Nadeau* n°142.
- HILBIG, W. 1982. "entre les paradis." Trad. par B. Badiou et J.-C. Rambach. *Action Poétique "De l'allemand"* 89-90 (1982): 50-51.
- . 1988. *La lettre. Trois récits*. Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. Paris: Flammarion.
- . 1989. "Les Territoires de l'âme." Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. *LITTERall* (1): 56-59.

- . 1993. *Les bonnes femmes*. Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. Paris: Gallimard.
- . 1997. "Moi." Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. Paris: Gallimard.
- . 1997. "L'Après-midi." Trad. par B. Genton, *LITTERall* 9: 44-54.
- . 1998. "Oui, nous détenions l'une des premières places" [Auszug aus *prosa meiner heimatstraße*]. Trad. par G. Darras. In K. O. Conrady (éd.). *D'un pays et de l'autre. Poèmes autour de la réunification allemande 1989/1990*, 76-79. Bruxelles: Le Cri & Jacques Darras, coll. In'hui.
- . 2000. *Das Provisorium*. Frankfurt-am-Main: Fischer.
- . 2000. "Halte pendant la fuite." Trad. par G.-. Vachon, *Poésie des Allemagnes 1975-2000, Bacchanales* 22: 71-73.
- . 2000. "absence"; "vous m'avez bâti une maison"; "perplexité"; "séjour", "deux textes", "miroirs et scie", poèmes extraits du recueil *absence* (1977). Trad. par P. Marty. *Grèges* 5: 16-23.
- . 2004. *Provisoire*. Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. Paris: Métailié.
- . 2008. "Discours de Kamenz", janvier 1997" [Discours de réception du prix Lessing]. Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. *Siècle* 21 n°13, automne-hiver: 35-37.
- . 2014. "Herbes somnolentes" et "La Nuit au bout de la rue." Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. *LITTERall* 21.
- . 2015. *The Sleep of the Righteous*. Transl. by I. Fargo Cole. San Francisco, CA: Two Lines Press.
- . 2015. *T'*. Transl. by I. Fargo Cole. London: Seagull Books.
- . 2016. "absence." Trad. par Bernard Banoun. *la mer gelée* 7.
- . 2017. *Old Rendering Plant*. Transl. by I. Fargo Cole. San Francisco, CA: Two Lines Press.
- . 2017. "monologue cinq"; "mère, ton fils." Trad. par B. Banoun. *la mer gelée* 8.
- . 2018. *The Females*. Transl. by I. Fargo Cole. San Francisco, CA: Two Lines Press.
- . 2018. *The Tiding of the Trees*. Transl. by I. Fargo Cole. San Francisco, CA: Two Lines Press.
- . 2019. "L'odeur des livres." Trad. par B. Vergne-Cain et G. Rudent. *LITTERall* 25.
- . 2019. "entrée"; "entre les paradis"; "Feuilles et ombres." Trad. par B. Banoun. *la mer gelée* 9.
- . 2021. *The Interim*. Transl. by I. Fargo Cole. San Francisco, CA: Two Lines Press.
- . 2021. "mort et savon de toilette." Trad. par B. Banoun. *la mer gelée* 10.
- . 2022. *Moi, dans le feu du temps. Anthologie poétique*. Trad. par J. Guégan et A. Lance. Postface de B. Banoun. Belval: Circé.
- . 2022. "6 poèmes" ("Aqua alba", "Midi", "Jours. Nuits", "Après la prose", "Le seuil", "Pro domo et mundo.") Trad. par B. Banoun. *La Revue de Belles Lettres*, I: 110-121.
- . 2022. "Le sommeil au crépuscule." Trad. par B. Banoun. *Europe* n° 1116 (100^e année): 285-288.
- . 2023. "La brise". Trad. par B. Banoun. *la mer gelée* 11.
- . 2024. "La fenêtre". Trad. par B. Banoun. *la mer gelée* 12.
- . 2024. *Under the Neomoon*. Transl. by I. Fargo Cole. La Vergne: Two Lines Press.
- . 2024. *Vieille écorcherie suivi de Discours de présentation à l'académie*. Trad. par B. Banoun. Paris: l'extrême contemporain.
- . O.J. "Feuilles et ombres." Traduction J.-R. Lassalle. <https://www.lyrikline.org/fr/traductions/details/20450/1529> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- . O.J. "Berlin sublunaire." Traduction J.-R. Lassalle. <https://www.lyrikline.org/fr/traductions/details/20549/1533> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- JURT, J. 2009. "Transnationale Literatur-Rezeption. Am Beispiel der Aufnahme Jean-Luc Benoziglios im deutschsprachigen Raum." *arcadia* 44/2: DOI 10.1515/ARCA.2009.022
- KOLBE, U., FISCHER A. 2024. *Das Revier des Wolfgang Hilbig*. Berlin: Edition A. B. Fischer.

- LANCE, A. 2023. "BARY, NICOLE." In N. Colin, C. Defrance, U. Pfeil, J. Umlauf (éds.). *Dictionnaire des relations culturelles franco-allemandes*, 134-135. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- LAPCHINE, N. 2021. "Das produktive Scheitern der Odyssee in Wolfgang Hilbigs Gedichtband *Bilder vom Erzählen* (2001): eine Poetik des Abgrunds?." In B. Banoun, B. Terrisse, S. Arlaud, S. Pabst (Hrsg.). *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*, 287-311. Berlin: Verbrecher Verlag.
- LARTILLOT, F. 2009. "Intentionnalité processuelle et critique. À propos de l'orphisme rilkeén dans le Sonnet à Orphée II, 28." *Études Germaniques*, 3 (n° 255): 559-586. DOI: 10.3917/eger.255.0559.
- LEFEBVRE, J.-P. (éd.). 1993. *Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Paris: Gallimard. Collection "Bibliothèque De La Pléiade."
- . 2023. "LORTHOLARY, Bernard." In N. Colin, C. Defrance, U. Pfeil, J. Umlauf (éds.). *Dictionnaire des relations culturelles franco-allemandes*, 412-413. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- LEMONNIER-LEMIEUX, A., ZSCHACHLITZ, R. (éds.). 2013. Wolfgang Hilbig: "Ich" ou l'insaisissable déplacement. Allemagne d'Aujourd'hui. 204.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE 1997. "Un automne allemand" *Le Magazine Littéraire*, n°. 359 DOSSIER, samedi 1 novembre, p. 25.
- MARCHAND, A. 2015. "Les paradoxes de la reconnaissance au présent." In M.-O. André et M. Barraband (éds.). *Du "contemporain" à l'université*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. <https://doi.org/10.4000/books.psn.282> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- PABST, S. 2016. *Post-Ost Moderne*. Göttingen: Wallstein.
- PABST, S., ARLAUD, S., BANOUN, B., TERRISSE, B. 2021. *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- PETROWSKAJA, K. 2022. *Das Foto schaute mich an*. Berlin: Suhrkamp.
- PORTES, L. 2006. *La "Kurzgeschichte" allemande de 1989 à 2004: bilan d'un genre entre continuité et renouveau*. Thèse de doctorat en Études Germaniques, dirigée par Monsieur le Professeur A. Cozic et soutenue le 7 décembre, Université de Toulouse II-Le Mirail.
- QUÉVAL, M.-H. 2014. *Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction en RDA (1985-1995)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- REBOUL, Y./LARROUX, G. 2009. "Avant-Propos." *Littératures. Pierre Bergounioux*. 60: 5-9.
- REIBAUD, L. 2022. *L'Élégie européenne au XX^e siècle. Persistence et métamorphoses d'un genre poétique antique*. Paris: Classiques Garnier.
- RIBERY, F. 2020. "Revue LITTERall, une anthologie annuelle des littératures allemandes." *Intervalle. Le blog de Fabien Ribery*. <https://lintervalle.blog/2020/03/22/revue-litterall-une-anthologie-annuelle-de-litteratures-allemandes/> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- SAPIRO, G. 2012. "Gérer la diversité: les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France." In G. Sapiro (éd.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, 199-247. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, "Questions de culture." DOI: 10.3917/deps.sapir.2012.01.0199.
- . 2019. "Introduction C.5. L'espace éditorial de la littérature étrangère." In B. Banoun, I. Poulin et Y. Chevrel (éds.) *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle (1914-2000)*, 124-138. Lagrasse: Verdier.
- SCHALKE, C., GERLACH, M. 1999. "Le paysage éditorial allemand." *Actes de la recherche en sciences sociales. Éditions, Éditeurs (2)*. Vol. 130 (décembre). Édition, Éditeurs (2), 29-47; doi: <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3310> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- SCHLANGER, J. 2008. *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse: Verdier, coll. verdier poche critique littéraire (1^{ère} édition 1992, Nathan).

- SIEVERS, W. 2007. *Contemporary German Prose in Britain and France. A Case Study of the Significance of Otherness in Translation*. Lewisten: the E. Mellen Press.
- SIMONIN A., FOUCHÉ P. 1999. "Comment on a refusé certains de mes livres." *Actes de la recherche en sciences sociales. Éditions, Éditeurs (1)*. Vol. 126-127: 103-115. doi: <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3285> [Letzter Zugriff am 01/12/2024].
- STRICKMANN, M. 2023. "Documents/ Dokumente (revues)." In N. Colin, C. Defrance, U. Pfeil, J. Umlauf (éds.). *Dictionnaire des relations culturelles franco-allemandes*, 227-229. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- TEINTURIER, F., TERRISSE, B. 2013. *"Ich" de Wolfgang Hilbig*. Paris: L'Harmattan.
- TERRISSE, B. 2011. "Wolfgang Hilbig (1941-2007) ou l'impossible identité d' 'ouvrier-écrivain'." In D. Herbet (éd.). *Culture ouvrière. Arbeiterkultur. Mutations d'une réalité complexe en Allemagne du XIX^e au XXI^e siècle*, 165-178. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- . 2019. *Wolfgang Hilbig. Figures et Fictions de l'auteur, scénarios de la vocation*. Paris: Sorbonne université Presses.
- TIESSET, J.-L. 2022. "Wolfgang Hilbig, ouvrier et poète." *En Attendant Nadeau*. 3 décembre.
- . 2024. "Des mots pour palper l'absence." *En Attendant Nadeau*. 7 mai.
- VERGNE-CAIN, B. 2003. "Wolfgang Hilbig: le mal-dormir." In *Journée de printemps organisée par ATLAS. Traduire l'insomnie*, 45-46.
- VIALA, A. 1993 "Qu'est-ce qu'un classique?" *Littératures Classiques* 19: 11-31.
- WINKLER, J. 2022. *L'Ukrainienne*. Traduit par B. Banoun. Lagrasse: Verdier.
- WUILLMART, F. 2019. "France: le cas du traducteur universitaire." In B. Banoun, I. Poulin et Y. Chevrel (éds.). *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle (1914-2000)*, 201-205. Lagrasse: Verdier.



MARTA ROSSO

LA PRESENZA DEI GATTI **(DIE ARBEIT AN DEN ÖFEN)**

Poetica e stile, sintassi e traduzione della prima raccolta di racconti italiana di Wolfgang Hilbig

ABSTRACT: *Die Arbeit an den Öfen* (1994) is the first, entire collection by Wolfgang Hilbig to have been published in Italy, under the title *La presenza dei gatti*: in 1996, the Italian edition of its four short stories came out in the translation by Agnese Grieco. This contribution aims to briefly contextualise the publishing of the two volumes, to introduce the content of the collection and the author's poetics, to explicate its link to the peculiarities of his style, and to highlight some of the issues raised in its translation into Italian, with special regard to the translation strategies and negotiations that became necessary in order to master Hilbig's prose. Particular attention will be paid to the importance of syntactic choices in the target language, and of punctuation itself, to restore the rhythm of such a complex literary prose, at once overwhelming and calibrated, poetic and musical, tense and visionary.

KEYWORDS: Wolfgang Hilbig; *La presenza dei gatti*; *Die Arbeit an den Öfen*; Contemporary German literature; Literary translation.

1.1 La pubblicazione in Germania

Die Arbeit an den Öfen uscì per la Friedenauer Presse nel 1994. La raccolta contiene quattro racconti datati tra il 1983 e il 1994, di cui sono inediti soltanto “Die Arbeit an den Öfen”, del 1992, e “Versuch über Katzen”, scritto nel 1994, vale a dire i due testi cronologicamente più recenti con cui si apre e si chiude l'indice; le pagine di “Die Territorien der Seele” (1983) erano già state pubblicate in *Die Territorien der Seele* (Friedenauer Presse 1986), raccolta di racconti scritti a partire dal 1969,¹ mentre la terza storia “In der Schillerstraße” (1989) era apparsa in un'antologia del 1990 dedicata alla letteratura della DDR² e, in seguito, nella raccolta hilbigiana *Das Meer in Sachsen*

¹ Il primo editor ricorda che non è possibile collocare in modo definitivo nel tempo i primi testi dell'autore (il riferimento è alle raccolte *Die Territorien der Seele*, *Über den Tonfall* e *zwischen den paradiesen*): si conoscono infatti soltanto le date di quando Hilbig iniziò a scrivere i suoi racconti, non precisamente quando li concluse. Cfr. Beckermann 1994, 110.

² Döring e Steinert 1990.

(Büchergilde Gutenberg 1991). Potrebbe sembrare un'operazione editoriale atipica, ma era già accaduto altre volte: anche l'anno precedente i primi due racconti di *Grünes, grünes Grab* (S. Fischer 1993) erano già stati pubblicati altrove, e lo stesso vale per le raccolte *Das Meer in Sachsen* e *Aufbrüche*.

Parliamo infatti di un autore che per molti anni non fece leggere a nessuno quello che scriveva³ e che nel 1965 diede fuoco a buona parte dei propri manoscritti.⁴ Successivamente le prime pubblicazioni uscirono a rilento, non prima della fine degli anni Settanta, a causa dei ripetuti rifiuti da parte di riviste e editori; anche nei primi dieci anni che seguirono l'esordio letterario (nella poesia nel '79 e nella prosa nell'82), Hilbig incontrò il continuo sabotaggio da parte della *Kulturpolitik* della DDR e della Stasi, da cui era ritenuto un "nemico di classe" (*Klassenfeind*), come emerge dal numero della *Neue Rundschau* dedicato all'autore e curato da Michael Opitz:⁵ dalle lettere di Hilbig, dei funzionari della DDR e dello stesso Honecker si possono evincere i diversi espedienti impiegati per rallentare o impedire le pubblicazioni dell'autore in patria e all'estero. Solo a un certo punto, dopo che il nome di Hilbig iniziò ad affermarsi nella BRD e, più tardi, nella Germania riunificata, testi scritti anche molti anni prima furono ripresi o completati per assemblarli in nuove raccolte e edizioni, non da ultimo su richiesta degli editori – si veda ad esempio il caso di Faber & Faber.⁶

Die Arbeit an den Öfen si inserisce tra le opere della fase letteraria intermedia dell'autore: segue infatti sei raccolte di racconti, due di poesia, tre miste di racconti e poesia, i tre racconti lunghi *Die Weiber*, *Alte Abdeckerei* e *Die Kunde von den Bäumen* e i primi due romanzi *Eine Übertragung* e "Ich", ma precede le prose dell'ultimo periodo, come quelle contenute in *Die Angst vor Beethoven und andere Prosa* (1997) o *Der Schlaf der Gerechten* (2003), e il terzo e ultimo romanzo *Das Provisorium* (2000). Dal momento che la raccolta in esame sottende tuttavia un arco temporale piuttosto ampio – lungo undici anni – possiamo considerare questi racconti rappresentativi della costanza della ricerca letteraria di Hilbig nel corso del tempo e della coerenza della sua poetica, a cui si può dire che l'autore giunse ancor prima di pubblicare.

³ "Fünfzehn Jahre lang schrieb er nur für sich, also nicht im Hinblick auf eine baldige Veröffentlichung. Auch deshalb blieben viele seiner Texte zuerst als Entwurf, als Anfang, als Fragment liegen, die er später dann weiterschrieb, ergänzte, beendete" (Beckermann 1994, 110).

⁴ "Das waren Texte, die mir einfach peinlich waren", spiegò in seguito l'autore in un'intervista (Hilbig 1985, 337). Cfr. Opitz 2017, 258.

⁵ Hilbig 2021a.

⁶ È su richiesta dell'editore Michael Faber, come da lui stesso spiegato durante l'evento in memoria dell'autore tenutosi il 31 agosto 2021 presso il Literaturhaus Leipzig, che venne pubblicata un'edizione ampliata di *Die Kunde von den Bäumen* (Hilbig 1992).

1.2. La pubblicazione in Italia

La presenza dei gatti uscì nella traduzione di Agnese Grieco nel 1996, appena due anni dopo l'edizione tedesca, all'interno della collana "le Silerchie" della casa editrice il Saggiatore. Si tratta della prima pubblicazione italiana interamente⁷ dedicata all'autore fino al suo recupero da parte di Keller nel 2019.⁸ Confrontando l'indice tedesco con l'edizione italiana si nota un diverso ordine dei racconti:

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| 1. "Die Arbeit an den Öfen" | 4. "La presenza dei gatti" |
| 2. "Die Territorien der Seele" | 1. "Il lavoro ai forni" |
| 3. "In der Schillerstraße" | 2. "I territori dell'anima" |
| 4. "Versuch über Katzen" | 3. "Nella Schillerstraße" |

L'ultimo racconto fu spostato in apertura per motivare la decisione di non utilizzare il titolo *Il lavoro ai forni* e di cambiarlo in un più rassicurante *La presenza dei gatti* – a detta della traduttrice,⁹ "per ragioni di tatto" e "in nome di una certa prudenza". A spuntarla furono dunque logiche di posizionamento editoriale di matrice non da ultimo commerciale, sebbene proprio Hilbig si esprima ironicamente sull'argomento nelle prime righe del racconto "Die Arbeit an den Öfen".¹⁰

La proposta di traduzione venne avanzata e sostenuta dalla stessa Agnese Grieco: al tempo nessuno nella redazione del Saggiatore aveva idea di chi fosse Wolfgang Hilbig. Fu selezionata proprio questa raccolta perché da poco uscita in Germania, perché a suo modo rappresentativa dell'opera dell'autore e soprattutto in quanto così fulminea, perciò ben adatta a inserirsi nella collana delle "Silerchie", oggi non più attiva ma all'epoca composta di narrazioni agili e racconti brevi. Il resto del catalogo di allora, focalizzato perlopiù sulla saggistica, era molto diverso rispetto a oggi: l'editore decise quindi di non continuare a pubblicare le opere di Hilbig, a causa della difficoltà di collocarlo nel progetto editoriale complessivo del tempo e della consapevolezza di non avere la forza

⁷ Si rimanda al contributo di Michele Sisto nel presente numero monografico per una panoramica dettagliata sulla storia editoriale di Hilbig in Italia, a partire dalle traduzioni in antologie delle prime poesie a opera di Anna Chiarloni.

⁸ Hilbig 2019.

⁹ Da me interpellata durante un colloquio privato svoltosi il 9 settembre 2021.

¹⁰ "Unliebsames wurde nicht gedruckt, das war eine Tatsache, die der Heizer C. [...] erfahren hatte, als er einmal ein paar seiner Blätter verschiedenen Redaktionen in Berlin einschickte. Nur in einem Fall erhielt er sie mit einer Erwiderung zurück: Er unterstelle den Zuständen seines Landes eine Realität, so hieß es, die weit überholt sei, was bei ihm bis in den Wortschatz reiche. Zum Beispiel habe er in einem Fall von seiner Arbeit an den Öfen gesprochen. Eine solche Formulierung beschwöre für die Darstellung werktätigen Schaffens gewollt ein Bild aus finstersten Zeiten der Geschichte herauf. Wer in einem einschlägigen Betrieb beschäftigt sei, der müsse doch wissen, daß der Begriff 'Kessel' (zumindest!) einem modernen Niveau viel angemessener sei. Aber Sie wollen uns im Hinterland des Fortschritts ansiedeln..." (Hilbig 1994, 5).

editoriale necessaria a promuovere degnamente un autore così importante in Italia. Per quanto la traduttrice ricorda, alla pubblicazione non seguì alcuna recensione sulla stampa.

Alla mia domanda su quale tipo di lavoro redazionale fosse seguito alla traduzione, se ad esempio gli interventi nell'interpunzione, di cui in seguito, possano essere opera di un redattore, Agnese Grieco mi ha confermato che la revisione fu minima e che non riguardò né la sintassi né la punteggiatura, a cui la traduttrice tiene molto e in cui non esita a intervenire per restituire “[l]’atmosfera della lingua originale”, come affermato in un’intervista a proposito della più recente traduzione di *Annette, un poema eroico* (Mondadori 2021) di Anne Weber:

Fin dall’inizio mi è stato chiaro che, pur nella fedeltà al testo, avrei dovuto “osare” e costruire/ricostruire il ritmo, anzi i diversi ritmi che mi pareva di cogliere nella scrittura di Anne Weber prendendomi ampi margini di libertà. Questo riguarda, ad esempio, gli a capo, in italiano spesso diversi dall’originale – in tedesco la struttura delle frasi è assai diversa da quella dell’italiano – oppure l’uso delle virgole, al fine di indirizzare la lettura. Qui e là mi sono anche permessa la creazione di un neologismo, la voluta sottolineatura di assonanze tra le parole. Mi sembrava che così potessero venire alla luce non solo le varie sfumature del testo, ma forse anche un poco del famoso “non detto/non scritto”. L’atmosfera della lingua originale. (Grieco 2021)

Una simile operazione, oggetto dell’ultima sezione del presente articolo, ha riguardato anche la traduzione di *La presenza dei gatti* del 1996.

2. La poetica

Hilbig è da annoverare tra quegli autori che inseguirono per tutta la vita una stessa visione, declinata in forme letterarie e narrative diverse. La sua è una lingua figurativa, un linguaggio poetico in prosa che procede per immagini, nutrite non soltanto dalle letture del romanticismo in giovane età¹¹ ma anche dal desiderio di dare forma a una realtà “altra”.

Tale consapevolezza ha origine dalla sua condizione di *Außenseiter* della società, capace di osservare con disincanto i limiti della realtà che lo circonda e, in particolare, della realtà socialista, che nei fatti rappresenta la realizzazione di un’unica possibilità – e non la migliore, nota sempre Beckermann¹² –; forte di tale consapevolezza e in

¹¹ Opitz fa coincidere la cesura del 1965 con l’“Abschluss seiner romantisch inspirierten Phase” (Opitz 2017, 19), ma sempre rimase traccia di tale ispirazione nelle opere dell’autore.

¹² “Sein schreiben geht aus von dem sicheren Wissen, daß die derzeitige, aber auch die jeweilig andere Realität nur eine Möglichkeit – und nicht die beste – des ‘Universums’ ist und daß die Sprache nur die bestehende Realität reflektiert, also vom ‘Universum’ doppelt getrennt ist. Dieser Wahrnehmungs- und

particolare nei racconti, Hilbig prende le mosse dai luoghi della propria biografia per mettersi sulle tracce di mondi “al di là”, attraverso la ricognizione liminale¹³ di ciò che si cela dietro l’esistente. Il suo sguardo sotterraneo gli permette di esplorare le fondamenta del reale, di percepire le aporie di una realtà nei fatti scissa e di letterarizzarla attraverso una forma plastica che si estroflette nella visionarietà, dando così vita a testi in cui Storia e visione si fondono.

È il caso di “In der Schillerstraße”, racconto ispirato all’omonima strada di Meuselwitz ribattezzata Heinrich-Heine-Straße nel 1973, ovvero la laterale della strada in cui Hilbig crebbe: dalle finestre della casa, nel frattempo demolita, nella Rudolf-Breitscheid-Straße si leggeva chiaramente la sigla HFWM delle *Hochfrequenzwerkstätten*, i cui edifici si estendevano per un tratto dell’ex Schillerstraße e dove Hilbig lavorò nel 1963-66 come attrezzista, nell’utensileria in cui in seguito ambientò *Die Weiber*. La Schillerstraße, anche nel racconto, è una via alberata i cui castagni, in esilio dal “Bereich des Verständlichen”, sono il regno di una nebbia penetrante e pervasiva, il “Machtmittel” (Hilbig 1994, 37) con cui la natura opprime i sensi e ostacola la percezione dell’infinita da cui la nebbia ha origine: una zona di confine, quindi, uno “Zwischenraum” (Hilbig 1994, 39) in cui le leggi della fisica sembrano capovolgarsi e sulla cui soglia l’umano, che ne viene irresistibilmente attratto, è costretto tuttavia fermarsi per non liquefarsi in vapore. Come nel finale del racconto, anche nella realtà tutti i castagni furono tagliati nel 1950, quando Hilbig aveva 9 anni.¹⁴

In “Die Territorien der Seele” è invece lo specchio di un grande magazzino – la stessa madre di Hilbig lavorò nel *Kaufhaus* all’imbocco della Rudolf-Breitscheid-Straße¹⁵ – a fungere da superficie liminale attraverso cui accedere a un paesaggio “altro”, un luogo eterotopico dove un’infinita pianura grigia è anch’essa dominata da una nebbia che fonde insieme cielo e terra.

La realtà “altra” può assumere inoltre la forma del non detto. Nel caso di “Die Arbeit an den Öfen” è il contenuto dei documenti segreti che alcuni membri della Stasi ordinano di distruggere al fochista protagonista del racconto, pure in questo caso di matrice autobiografica: nel 1956-59 Hilbig svolse infatti un apprendistato nella *Maschinenfabrik* di Meuselwitz, dove dalla fine dei Sessanta, dopo i tre anni presso le *Hochfrequenzwerkstätten*, lavorò anche come fochista.¹⁶ Del racconto colpisce la precisione con cui vengono descritti i minuziosi passaggi del lavoro ai forni, l’operosità

Schreibansatz begründet den Konflikt mit der DDR-Ideologie und -Wirklichkeit von Anfang an” (Beckermann 1994, 111).

¹³ Sul concetto di liminalità ha ragionato Paola Del Zoppo nel suo intervento al convegno del 9 novembre 2021 presso l’Università degli Studi di Torino.

¹⁴ Cfr. Hanisch s.d., a.

¹⁵ Cfr. Hanisch s.d., b.

¹⁶ Cfr. Hanisch s.d., c.

delle membra che domano la materia carboniosa, in un corpo a corpo dell'uomo con le masse di energia sprigionata e la furia degli elementi: una precisione che esacerba il dato umano e tangibile e, per contrasto, ciò che invece rimane in eterno celato, in questo caso in seguito alla distruzione dei documenti del partito, che soltanto la figura a tratti mitica del fochista può destinare all'oblio. È così che nello spazio di fuoco sopra le caldaie si apre un "Atmosphärefeld eines anderen Zustands" (Hilbig 1994, 22).

In "Versuch über Katzen" sembra invece che a venir raccontato, nel Paese in cui i protagonisti loro malgrado vivono, sia solo *un* possibile palesamento delle forze della Storia, come se esistesse una *Urgeschichte*, una Storia originaria di cui l'esistente non è che *una* manifestazione, riducendo il mondo e le cose a segni.¹⁷ La nebbia, che qui si innalza da fonderie e industrie abbandonate, assume la stessa consistenza del pelo grigio dei gatti che si aggirano fra gli uomini, artisti esiliati dalla società e rifugiatisi nella Junghanßstraße 4, alla periferia di Lipsia: gatti grigi generati, di pari passo con la civilizzazione umana, da una commistione di gatti bianchi venuti dal cielo e gatti neri scaturiti dalle profondità della terra – così tenta di descriverne la metafisica il protagonista, nel suo fallimentare trattato intitolato per l'appunto "Versuch über Katzen".

Di qui ha origine il dualismo che percorre tutta l'opera hilbigiana: un dualismo tra realtà fattuale e realtà possibile, o originaria, ma anche tra realtà e desiderio,¹⁸ a sua volta fonte dello sdoppiamento che avviene nel soggetto, a cui si legano il motivo ricorrente del *Doppelgänger*¹⁹ come anche i cambi di prospettiva nella narrazione – si pensi all'alternanza di prima e terza persona singolare in un romanzo come "Ich".

Ciò spiega inoltre l'attenzione alla natura intesa come luogo arcaico della memoria, che conserva le tracce e le ferite dell'uomo ma, allo stesso tempo, possiede una forza che lo eccede, per lui incommensurabile.²⁰ Diversi sono i motivi ricorrenti legati al dato naturale: esso indica ad esempio l'insufficienza del pensiero umano (Hilbig 1994, 83) ma rappresenta anche un pericolo per l'uomo e la sua finitezza – e di conseguenza per la sua individuazione e identità (Hilbig 1994, 84-85) – nonché la zona liminale che l'essere umano non può attraversare senza dissolversi e che lo costringe ad arrestare il proprio movimento alla periferia dell'infinito (Hilbig 1994, 76).

¹⁷ "In seinen Erzählungen deutete Wolfgang Hilbig hin auf eine Urgeschichte, für die das derzeitige Geschehen und die Dinge nur Zeichen sind. Diese Hoffnung auf eine ganz andere, die eigentliche Geschichte machte einerseits seinen erzählenden blick auf die gesellschaftliche Realität seiner Zeit scharf und erbarmungslos und prägte andererseits seinen essayistischen, mit Reflexionen durchsetzten Erzählstil" (Beckermann 1994, 111).

¹⁸ Cfr. Rosso 2023.

¹⁹ Nell'ampia bibliografia sull'argomento si rimanda in particolare a Forderer 1996, 1999 e a Hildenbrock 1986 per uno studio di tali figure nell'opera di Hilbig in prospettiva diacronica.

²⁰ Cfr. Beckermann 1994, 112. Sugli "antipaesaggi" cfr. invece Probst 2017 e 2018.

3. Lo stile

La lingua diventa fondamentale per restituire questa dualità, a un tempo fondante e fonte di tensione, in cui resta impigliato l'uomo incapace di non osservare, di non scavare con lo sguardo. Se è vero che la lingua, da un lato, non può che riflettere l'esistente ed è condizionata dalla realtà ancor prima di venir articolata dall'individuo, dall'altro la lingua hilbigiana è presa nel continuo tentativo di forzare il linguaggio a disposizione dell'uomo attraverso la poesia, di usare non soltanto le scelte lessicali ma anche la sintassi per portare la lingua un po' più in là, per spingerla a significare qualcosa di più, per cogliere una nuova sfumatura, per mettersi sulle tracce, fra vicoli ciechi e labirinti del pensiero, di possibilità ulteriori o verità celate.

La tesi del presente contributo è dunque che tale tensione del pensiero – diviso tra realtà e possibilità, tra realtà e desiderio – venga alla luce e prenda forma nella lingua stessa e che costituisca lo statuto regolatore della complessa sintassi. Le prose a cascata di Hilbig risultano difatti accomunate da una *Spannung* fondante, espressa attraverso una lingua ipertrofica che si nutre di paradossi del pensiero, riconducibili a quella contraddizione originaria tra *Unruhe* e *Unbeweglichkeit* che Hilbig esperì fin dall'infanzia;²¹ una tensione che si sviluppa insieme al procedere argomentativo e all'autoriflessione, di continuo minati da digressioni e apparenti divagazioni, da incisi che ritardano la conclusione delle frasi e da parentesi che vengono aperte per poi richiudersi molto più tardi: uno stile protocollare di memoria kafkiana o, nelle sue involuzioni sintattiche, ancor più kleistiana, che a ben vedere trova la sua massima espressione nelle lettere, come quelle inviate ai funzionari della DDR.²²

L'esposizione del processo di scrittura e del sofferto dovere di giustificare la propria esistenza di scrittore si realizza dunque paradossalmente, sul piano stilistico, attraverso i lunghi se non lunghissimi periodi disseminati di virgole, la sintassi torrenziale in cui paratassi e ipotassi si concatenano e si incalzano, generando una progressiva accelerazione ritmica per arrivare fino al punto – un'accelerazione che tuttavia entra in contrasto con le tendenze digressive di cui prima, con le continue pause, gli incisi e così via.

Si veda la prima, lunga frase di “Versuch über Katzen”:

Während wir den oberen Stock besetzt hielten, die jedenfalls noch bewohnbare Hälfte der Dachetage, die zur Straße hinausging, weshalb wir aus dem Parterre, dessen bewohnter Teil an der Hofseite lag, in der ersten Zeit nicht viel hörten... während wir also ganz oben hausten, zwischen den schrägen Wänden bautechnischer Absurditäten, die von einem noch absurder wirkenden Kreuzgeflecht freiliegender Balken

²¹ “[...] und ich weiß nicht, was prägender auf mich gewirkt hat: die Unruhe dieser Zeit, die später, notwendig vielleicht, zur Unbeweglichkeit geführt hat, oder die bewegungslosen Familienverhältnisse, die irgendwann in Unruhe umschlugen” (Hilbig 1991, 11).

²² Cfr. Hilbig 2021a.

in fragwürdige Stabilität versetzt wurden, in einem Labyrinth winziger Kammern mit winzigen Fenstern, aus denen man über den Rand des rotschwarzen Dachs hinab in eine enge verschlammte Schlucht blickte, in die Junghanßstraße, die eine baumlose Industriestraße mit langen Reihen von Gießereigebäuden war... während wir uns unter dem Dach eingestet hatten, in wechselnder Zahl, als eine zumeist schrumpfende Gruppe, zu der nur wenige nach ihrer Vertreibung zurückfanden, zu der noch seltener ein neues Gesicht stieß, während wir oben zuletzt nur noch zu dritt waren, ein sogenannter harter Kern, herrschte Frau Müller standhaft und autokratisch über das gesamte untere Reich. (Hilbig 1994, 53-54)

Qui, da un lato, è il posizionamento della principale alla fine di un lunghissimo periodo a incalzare il lettore, che dunque leggerà il passaggio d'un fiato per arrivare al punto e dare compiutezza al paragrafo, ma dall'altro la sua lettura è a un tempo rallentata dalle continue pause del pensiero, dagli incisi racchiusi tra virgole, dai punti di sospensione.

Sebbene in "Die Arbeit an den Öfen" i periodi siano più brevi, nel racconto sono l'impeto delle descrizioni e il celere susseguirsi di azioni pratiche e gesti concreti a entrare in contrasto con la loro estrema minuziosità, generando un secondo tipo di tensione:

C. wußte, was geschehen würde, wenn er die Klappe wieder öffnete: das erstickende Feuer suchte sich den Sauerstoff draußen, im Kesselhaus vor den Kesseln. Nach Art einer furchtbaren Stichflamme, mit fast donnerndem Fauchen, schoß ein Feuerstrahl, geformt wie die quadratische Klappenöffnung, heraus und warf sich an die Wand gegenüber den Kesseln, die Flammen brachen nach der Seite aus und umrundeten fast die ganze Wandbreite, oder flogen nach oben bis unter das Dach, oder suchten sich freie Bahn nach unten, wo sie, von der Wand her, über den Fußboden zurückfegten. Es hatte keinen Zweck, den beiden Aufpassern zu erklären, was vor sich ging... (Hilbig 1994, 18)

Le lettere di Hilbig, come anche i discorsi e i saggi contenuti nell'ultimo volume delle opere complete,²³ dimostrano che questo stile complesso, articolato, ipotattico, verticale gli è sempre stato proprio. Si noti ora che la prosa dei quattro racconti di *Die Arbeit an den Öfen* è meno vertiginosa e rizomatica rispetto ad altri:²⁴ in questa raccolta i periodi risultano meno ramificati, per quanto molto lunghi, l'ipotassi si accompagna a una paratassi le cui principali e subordinate sono separate dalla virgola o dal punto e virgola, a cui Hilbig spesso ricorre. Anche tali segni di punteggiatura contribuiscono tuttavia a creare un effetto "tensivo" durante la lettura – e difatti Hilbig usa consapevolmente²⁵ molte più virgole di quante ne richieda la grammatica tedesca –: le continue virgole e l'abbondanza di punti e virgola suggeriscono un simile procedere, la sensazione di non arrivare mai a un punto, che vi è sempre qualcos'altro da aggiungere, da scovare, da

²³ Hilbig 2021b.

²⁴ Si pensi a *Die Weiber* e *Alte Abdeckerei*, sulla cui traduzione si rimanda ai contributi di Roberta Gado e Riccardo Cravero nel presente numero monografico.

²⁵ Come confermatomi da Jürgen Hosemann, il suo ultimo editor presso S. Fischer, durante il già citato convegno torinese del novembre 2021.

perlustrare, spingendosi tragicamente ai limiti del linguaggio e della realtà, senza poter superarli, e così conferendo un ritmo ben preciso alla narrazione.

4. Le strategie traduttive

La traduzione delle opere di un autore che ha lavorato così a fondo con la lingua e sulla lingua, sui suoi effetti di ritmo e di senso, obbliga a procedere con una certa cautela e a individuare inevitabili soluzioni e variazioni che siano compatibili con la natura di questa prosa e di questo stile, in sé pregnante nel suo essere a un tempo divagante e serrato.

In alcuni passaggi della traduzione italiana si osserva che la punteggiatura è stata modificata preferendo il punto al punto e virgola, o ai due punti, e il punto e virgola alla virgola, con l'effetto complessivo di accorciare i periodi, di limitare lo scorrere continuo delle proposizioni concatenate, di inserire delle pause più lunghe per districare la prosa e orientare il lettore. Nel seguente esempio notiamo che, al posto delle virgole del brano tedesco, in italiano sono stati usati i punti o tutt'al più i due punti:

Ci spaventammo anche noi. Attraverso la finestra delle scale vedemmo la signora Müller piegata davanti al finestrino delle cantine che dava direttamente sul cortile. Teneva in mano due enormi coperchi da pentola e sbatteva, a tutta forza e con un ritmo sfrenato, le superfici interne di due coperchi l'una contro l'altra. Così facendo riversava un'ondata di rumori metallici dentro l'apertura, e lì dentro, negli spazi vuoti e contorti, quel chiasso si raddoppiava e triplicava, fino a diventare uno strepito assordante che faceva vibrare le fondamenta della casa. Come sotto i colpi di una frusta, i gatti vennero spazzati via dalle cantine e dalla casa, per loro non c'era scampo nemmeno nel cortile: correvano in cerchio come forsennati, costretti a fare le capriole. E andò avanti così fino a quando la vecchia, gettando a terra i suoi strumenti e cadendo in ginocchio davanti a quel finestrino, sprofondò anche lei in una terribile crisi. ("La presenza dei gatti", 17)

Wir waren selber erschrocken, vom Treppenfenster aus sahen wir Frau Müller, sie stand in gebückter Haltung vor der Kellerluke, die auf den Hof führte, in den Händen hielt sie ein Paar riesenhafte eiserne Topfdeckel, deren Innenseiten sie mit aller Kraft und in rasendem Tempo aneinander schlug. Damit warf sie eine Sturzwelle von blechernem Krawall zu der Luke hinein, drinnen, in den leeren verwinkelten Räumen verdoppelte, verdreifachte sich der Lärm, wurde zu ohrenbetäubend schallendem Geschmetter und ließ die Grundfesten des Hauses erdröhnen. Wie unter Peitschenschlägen wurden die Katzen aus dem Keller und aus dem Haus gefegt, auch auf dem Hof gab es noch kein Entrinnen, die Tiere rannten im Kreis und überschlugen sich, bis endlich die Alte selbst in eine fürchterliche Krise geriet, die Instrumente fallen ließ und vor dem Kellerfenster in die Knie brach. ("Versuch über Katzen", 64-65)²⁶

²⁶ Per motivi di chiarezza i riferimenti di questa sezione specificano i racconti da cui le citazioni sono tratte, rispettivamente dall'edizione italiana (Hilbig 1996) e tedesca (Hilbig 1994). Di seguito saranno evidenziate in grigio le variazioni della punteggiatura rispetto all'originale, in azzurro gli elementi aggiunti in traduzione e in grassetto le espressioni corrispondenti tra i testi.

Si ottiene così un rallentamento dell'azione descritta, in questo passaggio piuttosto concitata, per cui il lettore italiano non lo leggerà d'un fiato come invece deve fare il lettore tedesco.

Non soltanto le virgole: anche i frequenti punti e virgola, in traduzione, vengono spesso eliminati; viene dunque meno l'effetto di sospensione, di "infinitezza" – che rimanda alla stessa matrice infinita della natura di cui prima –, di un discorso che non trova mai compimento ma che potrebbe continuare ancora e ancora:

Era fatta di una sostanza che alla fine non sembrava spiacevole, una volta che si aveva la nebbia nelle viscere, la si percepiva e non la si percepiva, era un sollievo fresco e rassicurante, appena venato da una lontana inquietudine, alla quale ci si sarebbe abbandonati volentieri. E quella sostanza era quasi senza sapore, o aveva, forse, appena un tocco di dolce, un sapore, forse, che si può anche ricavare, solo dopo averla gustata abbastanza a lungo, dalla pungente amarezza della polpa pallida come cera nascosta dentro i frutti dei castagni. La nebbia aveva anche un vago sentore di bruciato, anch'esso quasi impercettibile, era solo l'ombra di un odore di bruciato, che aveva dovuto prendere quando, nel suo lungo cammino, nel suo cammino che durava un anno intero, per raggiungere la Schillerstraße, era passata dalle parti dell'inferno... ("Nella Schillerstraße", 85)

Der Nebel war von einer Substanz, die man auch dann noch nicht als unangenehm empfand, wenn man sie schon in den Eingeweiden wußte, man spürte sie und spürte sie nicht, sie war eine kühle und beruhigende Erleichterung, eine nur sehr fernliegende Unruhe, der man sich gern ergeben hätte, die Substanz war fast geschmacklos, nur etwas kaum wahrnehmbar Süßes haftete ihr an, ein Geschmack vielleicht, wie er irgendwie auch, wenn man nur lange genug schmeckte, aus der derben Bitterkeit der wachsbleichen Kerne unter der Schale der Kastanienfrüchte herauszufinden war, und einen Anflug von Brandgeruch enthielt der Nebel, ebensowenig offensichtlich, es war nur der Schatten eines Brandgeruchs, den er angenommen haben mußte, als er, auf seinem langen, ein ganzes Jahr dauernden Weg bis in die Schillerstraße, an der Hölle vorübergezogen war... ("In der Schillerstraße", 39-40)

Gli interventi di questo tipo, tuttavia, vengono compensati da un'altra tipologia di strategie traduttive, che risultano complementari: l'inserimento di virgole e la creazione di incisi all'interno dei periodi così accorciati. È questa una libertà stilistica che la grammatica italiana consente e che il tedesco conosce in misura ridotta:

Per la prima mezz'ora, durante l'accensione, le fiamme, eccitate dal tiraggio, sfrecciavano sulla parete interna della camera di combustione, allora le caldaie sputavano nel locale antistante una quantità di fumo e fuliggine, le superfici di riscaldamento, ancora fredde, si difendevano disperatamente contro l'assalto della fiamma, respingendolo con grandi scoppi... e i fochisti si mettevano in salvo all'aperto. ("Il lavoro ai forni", 57)

Wenn beim Anheizen die vom Saugzug aufgepeitschten Flammen über die Innenwandung des Feuerraums rasten, spieen die Kessel in der ersten halben Stunde Massen von Rauch und Ruß in das Kesselhaus, verzweifelt wehrten sich die noch ausgekühlten Heizflächen gegen den Anstrich des Feuers und schlugen es explosionsartig zurück... die Heizer retteten sich ins Freie. ("Die Arbeit an den Öfen", 12)

La nebbia sembrava, **tuttavia**, diventare, **ancora una volta**, uno strumento con cui il potere della natura opprimeva la capacità percettiva, uno strumento rivolto contro tutto ciò che ci si aspettava dalla realtà. (“Nella Schillerstraße”, 83)

Doch dann wiederum schien der Nebel zu einem die Wahrnehmungsfähigkeit erdrückenden Machtmittel der Natur zu werden, das gegen alles gerichtet war, was man von der Wirklichkeit erwartete. (“In der Schillerstraße”, 37)

Nei due esempi precedenti la traduttrice non ha esitato a ricorrere a virgole e incisi per racchiudere gli avverbi, i sintagmi più lunghi e le subordinate implicite formate con il participio, allo scopo di ricreare la verticalità e, insieme, la complessità venuta meno in altri passaggi. Un’ulteriore citazione a titolo esemplificativo:

Le parole della signora Müller nascevano dalle profondità del suo petto, al di sotto della regione delle corde vocali, e si propagavano brevi e forti nell’aria, interrotte di continuo da lunghe pause, dopo una o due sillabe, per poi esitare, **a volte**, in suoni striduli; si potrebbe quasi dire che le parole non erano segnalate dall’aprirsi della bocca, bensì dagli improvvisi strappi delle palpebre, **coronate da bianche ciglia**, che si spalancavano, mentre le labbra, **altrimenti invisibili**, si rovesciavano fulminee in avanti. La sua faccia piena di rughe aveva finito ben presto per uguagliare il museo dei gatti o, piuttosto, era regredita in quella direzione. Comunque, durante il breve periodo in cui frequentammo la signora Müller, la metà inferiore della sua testa era degenerata, **in maniera via via sempre più chiara**, in un farfugliante muso da gatto: la bocca, che si era contratta in un triangolo dalle linee sottilissime, sporgeva insieme con le narici, che stavano proprio attaccate al labbro superiore [...]. (“La presenza dei gatti”, 11)

Frau Müllers Wörter wurden tief in ihrer Brust erzeugt, unterhalb der Region der Stimmbänder, und sie verfügten sich kurz und kräftig ins Freie, stets von längeren Pausen nach ein oder zwei Silben durchbrochen, und manchmal in gellender Lautstärke, kaum durch das Öffnen des Munds angedeutet, sondern durch ruckartiges Aufreißen der weißbehaarten Augenschlitze und blitzartiges Vorstülpen der sonst unsichtbaren Lippen. Ihr kleines runzliges Antlitz hatte sich sehr bald den Katzengesichtern angeglichen oder sich vielmehr zu einem solchen zurückgebildet; immer offenkundiger war in der kurzen Zeit, in der wie sie kannten, die untere Hälfte ihres Kopfes zu einer kleinen nuscheligen Katzenschnauze degeneriert, die den aus winzigen Linien zu einem Dreieck verengten Mund, im Verein mit den direkt auf der Oberlippe aufliegenden Nasenlöchern, aus einem fahl-silbrigen Bartwuchs reckte [...]. (“Versuch über Katzen”, 57-58)

Lo stesso accade anche nella prima pagina, già citata in precedenza, del racconto “La presenza dei gatti”:

Mentre noi occupavamo il piano superiore, ossia la metà ancora abitabile del sottotetto, che dava sulla strada, e per questo motivo, **in un primo tempo**, non erano molti i rumori che sentivamo salire dal piano terra, la cui parte abitata si trovava, **invece**, sul lato del cortile interno ... mentre noi, **quindi**, ce ne stavamo all’ultimo piano tra pareti storte frutto di assurdità architettoniche, che un ancor più astuto e intricato incrocio di travi a vista poneva in una situazione di dubbia stabilità, ossia mentre noi abitavamo in un labirinto di camere minuscole con minuscole finestre, dalle quali si guardava giù, **una volta superato l’orlo del tetto color ruggine**, in una gola infangata, in quella che la

Junghanßstraße, una strada di industrie, **senza alberi** e con una fila di fonderie... (“La presenza dei gatti”, 7)

*Während wir den oberen Stock besetzt hielten, die jedenfalls noch bewohnbare Hälfte der Dachetage, die zur Straße hinausging, weshalb wir aus dem Parterre, dessen bewohnter Teil an der Hofseite lag, **in der ersten Zeit** nicht viel hörten... während wir **also** ganz oben hausten, zwischen den schrägen Wänden bautechnischer Absurditäten, die von einem noch absurder wirkenden Kreuzgeflecht freiliegender Balken in fragwürdige Stabilität versetzt wurden, in einem Labyrinth winziger Kammern mit winzigen Fenstern, aus denen man **über den Rand des rotschwarzen Dachs hinab** in eine enge verschlammte Schlucht blickte, in die Junghanßstraße, die eine **baumlose** Industriestraße mit langen Reihen von Gießereigebäuden war... (“Versuch über Katzen”, 53)*

Questo accorgimento, in italiano, accentua un tratto stilistico che è proprio dell'autore: si può affermare che l'inserimento delle virgole rappresenti il tentativo di replicare in traduzione lo stile di Hilbig, di adattare l'italiano utilizzando scelte sintattiche della stessa matrice e così di compensare la spezzatura e l'accorciamento dei periodi più lunghi. La semplificazione della complessità sintattica viene in questo modo controbilanciata da altri interventi e strategie traduttive, che risultano inoltre coerenti, se non vantaggiosi, nei casi in cui in italiano è più o meno inevitabile ricorrere alle relative o ad altre tipologie di subordinate per tradurre i participi aggettivati e i sostantivi intraducibili:

La luce del mezzogiorno calava attraverso il fitto fogliame e prendeva colori meravigliosi, tra le volte formate dai rami degli alberi galleggiava una penombra verde dorata dall'aspetto sottomarino, solo a sinistra. In fondo, lo smalto dei mattoni rifletteva i raggi del sole luccicando, altrimenti il chiarore, in un'orgia opaca di colori d'ombra e d'acqua, andava a scorrere attraverso uno stretto canale, sulle cui rive Poseidone, **per compiacere il suo diletto di creare forme**, aveva plasmato con la corrente una fila di enormi, giganteschi castagni, così vicini l'uno all'altro che il loro fogliame, **solo di rado mosso da un'onda**, non permetteva quasi mai a un raggio di sole di arrivare intatto fino a terra. (“Nella Schillerstraße”, 82)

*Das Mittagslicht senkte sich durch das großblättrige Laub, verfärbte sich auf wunderbare Weise, eine unterseeisch erscheinende, goldgrüne Dämmerung schwamm durch die Innenwölbung, nur links drüben reflektierte gleißend die Ziegelglasur, sonst floß die Helligkeit in einer matten Orgie schattenhafter Wasserfarben durch eine Meerenge, zu deren Ufern hin Poseidons **Formenwollust** eine Reihe gigantischer Riesenkastanien aus der Flut gebäumt hatte, so dichtstehend, daß ihr **nur selten wogendes** Blättergeflecht kaum einmal ein zusammenhängendes Stück Sonnenlicht bis zum Grund fallen ließ. (“In der Schillerstraße”, 36)*

Il conseguente inserimento di ulteriori subordinate, che dunque introducono pause o divagazioni ancor più marcate, di norma ha l'effetto di appesantire ulteriormente la sintassi, di aumentare il livello di ipotassi e di verticalità – un rischio che si corre, a maggior ragione, nel caso di una prosa così complessa come quella dell'autore. Nell'economia complessiva del testo tradotto, in cui qualcosa va perso in termini di durata e di intensità e qualcos'altro viene modificato o aggiunto per restaurarne la complessità, si rivela invece, complici gli interventi nella punteggiatura, una scelta

traduttiva coerente allo stile di Hilbig. Sono molti gli esempi che si potrebbero ancora citare:

Dentro le due caldaie si ammassò così una montagna di carta che in poco tempo raggiunse l'orlo del pozzo di rifornimento. I fianchi di questo cumulo cartaceo erano lambiti da convulse lingue di fuoco che, dibattendosi in mezzo a dense nuvole di fumo, uscivano dalle aperture delle caldaie all'avida ricerca di ossigeno, e quindi il fuoco, **che non bruciava nel modo giusto**, vagava impazzito scoppiettando e scaldando la volta delle caldaie in modo insopportabile. C. fece un cenno e chiuse il pozzo per proseguire con il lavoro a terra. ("Il lavoro ai forni", 61)

In beiden Kesseln häufte sich ein Papierberg, der bald bis an den Rand des Füllschachts reichte; zuckende, leckende Flammen liefen an den Flanken dieser Hügel herauf, sie schlugen, nach Sauerstoff gierend, inmitten dichtgeballter Rauchschwaden aus den Kesselöffnungen, und das falsch brennende, explosionsartig auf Irrwegen umlaufende Feuer erhitzte das Kesseldach unerträglich; C. winkte ab und schob die Schächte zu, um die Arbeit auf der Bodenebene fortzusetzen. ("Die Arbeit an den Öfen", 16-17)

Un giorno i castagni vennero abbattuti. Ero tornato in città e già più di una volta, passando davanti all'imbocco della Schillerstraße, **che all'improvviso mi appariva più grande**, avevo sentito l'oppressione di un brutto presentimento che non riuscivo a spiegarmi. Alla fine presi atto di quella cosa inconcepibile: [...]. ("Nella Schillerstraße", 91-92)

Eines Tages waren die Kastanienbäume gefällt worden. Ich war in die Stadt zurückgekommen und schon mehrmals an der Einmündung der mir plötzlich größer erscheinenden Schillerstraße vorbeigegangen, mit einer unguuten Ahnung, die ich mir nicht erklären konnte, ehe ich des Unfaßbaren gewahr wurde: [...]. ("In der Schillerstraße", 47)

Quando perfino le biforcazioni più grandi dei rami, **anche se si stava proprio sotto gli alberi**, finivano per diventare solo degli abbozzi confusi che nuotavano in una schiuma immobile dal colore biancogrigio – i rami infatti non sembravano essere ancorati al terreno, né, come al solito, puntellare, **con le loro cime**, i territori celesti, ma al contrario sembravano disperdersi nel nulla in ogni direzione, come se stessero per sciogliersi in vapore –, quando tra l'una e l'altra delle piante, **così vicine**, non si poteva scorgere nessun chiarore, e quando si vagava tra i castagni, **completamente perduti e sconcertati**, allora si credeva che nessun alito di nebbia potesse ancora entrare nella Schillerstraße e si era anche convinti che la nebbia pervadesse ormai il mondo e tuttavia si sapeva bene che la nebbia continuava ad aumentare e aumentare, **traendo origine dalla sua impenetrabile natura**, ossia dal suo stesso essere. ("Nella Schillerstraße", 83-84)

Wenn nur noch die allerstärksten Gabeln der Baumäste aus nächster Nähe als undeutliche Schemen zu erkennen waren, die in bewegungslosem weißgrauem Schaum schwammen – da sie weder mit dem Boden verankert noch, wie sonst, mit ihrem Spitzen das Himmelsterrain abzustützen schienen, sondern sich nach allen Richtungen hin ins Nichts auflösten, als seien sie selbst im Begriff, zu Dampf zu zergehen –, und wenn man am Ort der einen von der nächsten der dichtstehenden Kastanien wirklich keinen Schimmer mehr sehen konnte, wenn man völlig verloren und sich selber ungewiß zwischen ihnen irrte, dann glaubte man, daß kein Hauch eines Nebels mehr Platz haben dürfe in der Schillerstraße, dann glaubte man, daß der Nebel schon bis in den Weltraum reiche, und wußte doch genau, daß er aus dem Unergründlichen, aus sich selbst heraus nämlich, immer weiter zunahm und zunahm. ("In der Schillerstraße", 38)

Questa è dunque la prima tipologia di strategie traduttive finalizzate a domare la complessa sintassi e tenere le fila della narrazione. Similmente sono state adottate altre scelte, come l'utilizzo delle lineette per isolare ed evidenziare gli incisi, a cui del resto ricorre anche Hilbig in diversi passaggi:

Un giorno – la porta della cucina dell'appartamento a pianoterra, come quasi sempre, era aperta affinché i gatti potessero entrare e uscire liberamente – ci capitò di osservare [...]. (“La presenza dei gatti”, 18)

Eines Tages, wie fast immer stand die Küchentür der Parterrewohnung offen, damit die Katzen ein und aus konnten, beobachteten wir [...]. (“Versuch über Katzen”, 66)

Si osservi inoltre l'esplicitazione di alcuni nessi logici, come nel seguente passaggio:

[...] con un'azione quasi ostile di disinganno, i castagni scoprivano davanti agli occhi di tutti l'incredibile confusione dei loro rami che poteva essere definita una vera e propria follia, dato che era impossibile seguirla in ogni suo particolare. (“Nella Schillerstraße”, 82-83)

[...] in einem Akt nahezu feindseliger Desillusionierung entblößten sie vor aller Augen die ganze heillose Verworrenheit ihrer Verästelungen, die ein reiner Irrsinn genannt werden mußten, dem in all seine Einzelheiten zu folgen unmöglich war. (“In der Schillerstraße”, 37)

È interessante notare che la traduzione italiana tende a inserire anadiplosi e riprese anaforiche, che non rappresentano una semplice cifra stilistica della traduttrice, bensì, nel caso di Hilbig, servono anche e soprattutto a scandire e a dirigere la prosa:

Queste parole, pronunciate da uno degli ingegneri a proposito dello strato di fuliggine [...], avevano finito per incarnare, con un'evidenza assoluta, il significato di tutti i segnali attraverso i quali i rappresentanti della direzione comunicavano con il personale, comunicazioni che avvenivano in una maniera visibile o anche in una invisibile, ossia attraverso laconiche telefonate. Dato che però non si voleva indurre i fochisti a una veloce eliminazione delle tracce evidenti delle loro inadempienze, non arrivavano mai telefonate prima che qualcuno si mettesse a percorrere quei dieci minuti di strada che dividevano gli uffici dall'edificio delle caldaie... dieci minuti a piedi, perché le due biciclette dell'azienda erano divenute possesso stabile dei fochisti. (“Il lavoro ai forni”, 52)

Dieses Wort eines der Ingenieure, ausgesprochen im Hinblick auf die Rußschicht [...], war scheinbar für immer zum Signifikat aller Zeichen geworden, mit denen sich die Vertreter der Leitung ihrem Personal kundtaten, auf sichtbare Weise oder auch auf unsichtbare, nämlich durch kurzangebundene Telefonate. Um aber die Heizer nicht zum schnellen Beseitigen sichtbarer Versäumnisse zu veranlassen, wurde nicht angerufen, bevor sich jemand auf den zehn Minuten langen Weg vom Büro zum Heizhaus begab... zu Fuß, denn die zwei Betriebsfahräder waren in den Dauerbesitz der Heizer übergegangen. (“Die Arbeit an den Öfen”, 6)

In condizioni normali – ossia quando quello a disposizione era vero carbone combustibile; invece il materiale che da circa sei mesi veniva consegnato assomigliava, secondo le concordi opinioni di tutti i fochisti, molto più ai detriti di copertura che si formavano sopra gli strati di carbone in uno scavo scoperto – in condizioni normali, si diceva, le caldaie ingoiavano, se il tiraggio era in funzione, il doppio della quantità di carbone [...]. (“Il lavoro ai forni”, 57)

Unter normalen Umständen (wenn also wirklich brennbare Kohle da war; der seit einem halben Jahr angelieferte Brennstoff gleich, nach übereinstimmenden Aussagen aller Heizer, vielmehr dem Abraum, der über den Kohleschichten im Tagebau lagerte) verschlangen die Kessel bei laufendem Saugzug die doppelte Kohlemenge [...]. (“Die Arbeit an den Öfen”, 12)

In effetti, fino a che si rimaneva nello spazio di nebbia della Schillerstraße, ci si doveva muovere come una creatura di favola simile ai castagni, una di quelle creature in grado di vivere più di un centinaio d’anni senza dire una sola parola.

Nonostante tutto questo, non andare nella Schillerstraße era semplicemente insopportabile. Per imboccare la Schillerstraße bisognava percorrere solo due minuti di strada – una strada che, la sera, [...]. (“Nella Schillerstraße”, 87)

Solange man sich also im Raum des Nebels in der Schillerstraße aufhielt, mußte man sich in der Tat wie ein den Kastanien gleichendes Fabelwesen bewegen, das länger als ein Jahrhundert lautlos zu existieren vermochte.

Dennoch war es einfach unerträglich, nicht in die Schillerstraße zu gehen. Der nur zwei Minuten lange Weg bis zu ihrem Eingang – schon diesen konnte man am Abend [...]. (“In der Schillerstraße”, 41-42)

Certo, non era la prima volta che ci capitava di udire dei rumori metallici, dei veri e propri suoni prodotti e modulati senza intenzione dalla signora Müller, suoni che può darsi ubbidissero anche a un principio, principio che però, in ogni caso, a noi rimaneva incomprensibile. (“La presenza dei gatti”, 18)

Schon öfter hatten wir metallische Geräusche gehört, Klänge, die sie erzeugte und nicht absichtlos intonierte, die womöglich einem bestimmten Prinzip gehorchten, das uns allerdings nicht durchschaubar war. (“Versuch über Katzen”, 65-66)

Anche in questo caso si tratta di anafore e ripetizioni che, come altre occorrenze dimostrano, sono proprie dello stile dell’autore e sono state per lo più mantenute:

La nebbia aveva anche un vago sentore di bruciato, anch’esso quasi impercettibile, era solo l’ombra di un odore di bruciato, che aveva dovuto prendere quando, nel suo lungo cammino, nel suo cammino che durava un anno intero, per raggiungere la Schillerstraße, era passata dalle parti dell’inferno ... quando già da tempo i polmoni erano nebbia, nebbia così come le vene color latte, e il cervello di nebbia era preda della vertigine e quando non si pensava assolutamente più a chiamare, poiché era da dentro che cominciava la nostra trasformazione, ecco che, allora, si capiva, all’improvviso, come ci si stesse trasformando in un silenzio che non era possibile altrove, che esisteva solo lì. In quell’infinito dal quale la nebbia nasceva. (“Nella Schillerstraße”, 85)

[...] und einen Anflug von Brandgeruch enthielt der Nebel, ebensowenig offensichtlich, es war nur der Schatten eines Brandgeruchs, den er angenommen haben mußte, als er, auf seinem langen, ein ganzes Jahr dauernden Weg bis in die Schillerstraße, an der Hölle vorbeigezogen war ... wenn man also längst schon Lungen aus Nebel hatte, milchweiße Blutbahnen aus Nebel, und ein schwindliges Gehirn aus Nebel, und wenn man gar nicht mehr daran dachte zu rufen, da man begonnen hatte, sich von innen heraus in Nebel zu verwandeln, dann wußte man plötzlich, daß man in einer Stille wandelte, die sonst nirgends möglich war, außer in der Unendlichkeit, aus der diese Nebel kam. (“In der Schillerstraße”, 40)

In questo passaggio si osserva una serie di riprese epiforiche a cui l’autore ricorre per accumulazione e che in italiano risulterebbero molto più enfatiche rispetto al tedesco:

per questo motivo si sono cercate delle variazioni a tale figura retorica spostando le ripetizioni in altre parti di frase, con l'effetto di alleggerire l'intonazione ma anche di modificare il ritmo.

La panoramica sulle strategie traduttive a cui si è ricorso nella prima raccolta di racconti italiana di Wolfgang Hilbig ben rappresenta, in ultima analisi, quel processo di continua negoziazione alla base di ogni traduzione letteraria, che soltanto a partire da una profonda consapevolezza della poetica e dei paradigmi stilistici di un autore o di un'autrice si rende capace di compensare ciò che va inevitabilmente perso e di restituirne fedelmente, nella lingua d'arrivo, l'intenzione e gli effetti di senso.

BIBLIOGRAFIA

- BECKERMANN, Th. 1994. "Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu Wolfgang Hilbig (von seiner ersten Buchveröffentlichung)." In U. Wittstock (ed.). *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 93-113. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- DÖRING, Ch., STEINERT, H. (eds.). 1990. *Schöne Aussichten. Neue Prosa aus der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- FORDERER, Ch. 1996. "Doppelgängerfiguren und Abwesenheitssyndrom. Zur 'ontologischen Schwäche' von Wolfgang Hilbigs Protagonisten." *Weimarer Beiträge* 42 (1): 54-67.
- . 1999. *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- GRIECO, A. 2021. "Nello studio di Agnese Grieco, traduttrice di *Annette, un poema eroico*." *Giudittalegge*. <www.giudittalegge.it/2021/09/08/agnese-grieco-traduttrice-di-annette-un-poema-eroico/> [ultima consultazione 11/11/2024].
- HANISCH, V. S.d., a. "Auf Wolfgang Hilbigs Spuren in Meuselwitz. 2: Die Hochfrequenzwerkstätten." *LiteraturLand Thüringen*. <<https://www.literaturland-thueringen.de/artikel/auf-wolfgang-hilbigs-spuren-in-meuselwitz/die-hochfrequenzwerkstaetten/>> [ultima consultazione 11/11/2024].
- . S.d., b. "Auf Wolfgang Hilbigs Spuren in Meuselwitz. 5: Der Hauptkonsum mit Briefkasten und Großbäckerei." *LiteraturLand Thüringen*. <<https://www.literaturland-thueringen.de/artikel/auf-wolfgang-hilbigs-spuren-in-meuselwitz/der-hauptkonsum-mit-briefkasten-und-grossbaeckerei/>> [ultima consultazione 11/11/2024].
- . S.d., c. "Auf Wolfgang Hilbigs Spuren in Meuselwitz. 8: Die Maschinenfabrik – Ecke Bahnhofstraße und Penkwitzer Weg." *LiteraturLand Thüringen*. <<https://www.literaturland-thueringen.de/artikel/auf-wolfgang-hilbigs-spuren-in-meuselwitz/die-maschinenfabrik-ecke-bahnhofstrasse-und-penkwitzer-weg/>> [ultima consultazione 11/11/2024].
- HILBIG, W. 1985. "Lyriker haben ideologisch unsicher zu sein.' Gespräch mit Ralph Werner." In *Essays, Reden, Interviews. Werke* 7, 332-360. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2021.
- . 1991. "Selbstvorstellung. Anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung." In U. Wittstock (ed.). *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 11-13. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1994.
- . 1992. *Die Kunde von den Bäumen. Mit sechs farbigen Lithographien von Olaf Nicolai und einem Nachwort von Elmar Faber*. Berlin: Faber & Faber.
- . 1994. *Die Arbeit an den Öfen*. Berlin: Friedenauer Presse.
- . 1996. *La presenza dei gatti*. Tr. it. di A. Grieco. Milano: il Saggiatore.
- . 2019. *Le femmine. Vecchio scorticatoio*. Tr. it. di R. Cravero e R. Gado. Rovereto: Keller.
- . 2021a. "Ich unterwerfe mich nicht der Zensur.' Briefe an DDR-Ministerien, Minister und Behörden." *Neue Rundschau* 132 (2).
- . 2021b. *Essays, Reden, Interviews. Werke* 7. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- HILDENBROCK, A. 1986. *Das Andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- OPITZ, M. 2017. *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- PROBST, I. 2017. *Vakante Landschaft. Postindustrielle Geopoetik bei Kerstin Hensel, Wolfgang Hilbig und Volker Braun*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2018. "Demontagen, Umwidmungen, Neu-Inszenierungen. (Post-)Industrielle Landschaften bei Kerstin Hensel, Wolfgang Hilbig und Volker Braun." In M. Ehrler, M. Weiland (eds.). *Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*, 269-290. Bielefeld: transcript.

ROSSO, M. 2023. "Il corpo come spazio e la pratica della scrittura: *Die Weiber* (1987) di Wolfgang Hilbig." *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale* 57: 193-210.



MICHELE SISTO

WOLFGANG HILBIG NEL CAMPO LETTERARIO ITALIANO

Circuiti di consacrazione, traduzioni, interpretazioni

ABSTRACT: How is literary value generated? Reconstructing Hilbig's trajectory in Italy through Bourdieu's field theory allows us to sketch a phenomenology of the accumulation and circulation of symbolic capital for a translated author. By considering each translation, essay, or review simultaneously as a form of appropriation and as a position-taking in the literary field, we can identify three relatively distinct circuits: 1) the academic one, where German Studies scholars like Anna Chiarloni legitimize the writer as an object of study; 2) the publishing circuit, where translators such as Agnese Grieco and Roberta Gado, and publishers like Il Saggiatore and Keller, bring the author into existence in translation; 3) the literary circuit in the strictest sense, where writers and critics like Giorgio Mascitelli and Luigi Abiusi incorporate the author into the repertoire of foreign literature known and recognized in Italy. All three circuits contribute, through collective and incessant labor, to constructing the author's literary value, while simultaneously proposing diverse readings of his works.

KEYWORDS: German Studies; Publishing Houses; Translation; Literary Field; Literary Value.

Vorrei cominciare con un aneddoto. Quando ho conosciuto Clemens Meyer, a Roma, presentati grazie a Roberta Gado, la conversazione è caduta a un certo punto su Wolfgang Hilbig. Come, si è stupito Meyer, conosci Hilbig? Lo stupore era comprensibile. Scrittore quasi di culto nella sua Lipsia, Hilbig è a malapena noto in Germania, e pressoché sconosciuto all'estero: tutt'oggi in Italia non esiste neppure una voce di Wikipedia a lui dedicata.¹ *Naturalmente* conosco Wolfgang Hilbig, gli ho risposto io. E il ricordo andava a quando lo avevo persino ascoltato, a Torino, recitare una poesia (*Verlaine*: "Eine milde Gabe bitte, eine milde Gabe!"), e alla forte impressione che ne avevo avuto, che era poi la ragione per cui ho tuttora nella mia libreria il volumone dei *Gedichte* (Hilbig 2008), acquistato fresco di stampa. Ne avevo persino tradotto alcune

¹ Al momento della chiusura di questo saggio (giugno 2024) la voce "Wolfgang Hilbig" di Wikipedia è presente in nove lingue: tedesco, inglese, francese, arabo, bulgaro, esperanto, lussemburghese, olandese, norvegese, svedese. Per un confronto: "Franz Kafka" è presente in 165 lingue, "Thomas Mann" in 116, "Bertolt Brecht" in 103, "Elfriede Jelinek" in 102, "Rainer Maria Rilke" in 84, "Christa Wolf" in 53, "Uwe Johnson" in 27, "Uwe Tellkamp" in 19, "Durs Grünbein" in 17, "Volker Braun" in 13.

poesie, nel corso di un seminario all'Università di Torino. Il suo nome mi era familiare come mi erano familiari quelli di Volker Braun, Heinz Czechowski o Ingo Schulze.

Naturalmente conoscevo Wolfgang Hilbig. Ma quel *naturalmente* non è affatto *naturale*, è il risultato di una costruzione sociale, di una traiettoria che mi ha portato a riconoscere a Wolfgang Hilbig quello che Pierre Bourdieu definisce un capitale simbolico.² Di fronte allo stupore di Meyer ho cominciato a rendermi conto di una cosa ovvia, ma proprio perché ovvia sempre difficile da riconoscere: la mia familiarità con Hilbig in realtà derivava dal fatto che mi ero trovato a far parte di un ambiente, di una comunità che, caso raro se non unico in Italia, nutrivava un interesse solido e duraturo per un altrimenti marginale scrittore della DDR. Per me, per noi, era *naturale* leggere un poeta come Hilbig, dandone per scontato il valore letterario, perché era tra gli autori 'in programma'. Ma in programma ce l'aveva messo qualcuno, e per qualche motivo, ed è questo che ora vorrei indagare.

Nelle pagine che seguono proverò a ricostruire la storia dei (pochi) mediatori e delle (piccole) comunità per i quali Hilbig è stato oggetto di interesse specifico, o persino una posta in gioco, per usare ancora concetti elaborati da Bourdieu. A questi mediatori e a queste comunità si deve il piccolo repertorio di poesie e di racconti che i lettori italiani hanno oggi a disposizione in traduzione. In termini teorici, vorrei usare il caso di Hilbig in Italia per illustrare un fenomeno più generale, ovvero la costruzione del capitale simbolico di un autore all'interno di quello che Bourdieu chiama il circuito di produzione ristretta. Non si tratta cioè né di quella zona del campo letterario in cui grandi editori pubblicano autori che tutti – volenti o nolenti – conoscono, da Dan Brown a J. K. Rowling, ovvero il campo di produzione di massa; e nemmeno di quella zona in cui, pur in presenza di ben più modesti volumi di vendita, il consenso delle istituzioni specificamente letterarie (riviste, case editrici, premi, critica) fa sì che il cosiddetto lettore colto difficilmente possa ignorare autori come Thomas Bernhard o W.G. Sebald, ovvero il campo della consacrazione specifica. Si tratta invece di una zona – strutturalmente opposta a quella della produzione di massa e subordinata a quella della consacrazione specifica – in cui piccoli e medi editori, riviste letterarie militanti e accademiche, promuovono autori noti soltanto agli *happy few*, e che nella maggior parte dei casi resteranno tali, in pochi altri possono diventare perfino autori canonici.

La traiettoria italiana di Hilbig non è, da questo punto di vista, eccezionale, ma corrisponde a una delle fasi per così dire fisiologiche della mediazione di un autore non commerciale dallo spazio culturale d'origine a un nuovo spazio culturale. Anche Thomas Mann, Kafka, Brecht o Celan sono stati per anni, in Italia, patrimonio di un piccolo circuito di *happy few*, e solo in seguito hanno avuto accesso ai circuiti della consacrazione

² Per l'uso di termini quali capitale simbolico, traiettoria, interesse specifico, campo di produzione ristretta, ecc. rimando alla teoria dei campi di Pierre Bourdieu: v. Bourdieu 2005, Boschetti 2023.

specificata. Moltissimi scrittori non commerciali sono tuttora riconosciuti solo in circuiti di questo tipo: penso a poeti del Novecento come Rolf Dieter Brinkmann o Thomas Kling, ma l'elenco potrebbe essere lunghissimo, e comprendere persino alcuni autori che nello spazio culturale di origine sono da tempo considerati classici, come Georg Büchner o Gottfried Keller. In questo senso, ricostruire la vicenda traduttiva, ancora tutta aperta, e quindi incerta, di un autore *non consacrato* può essere più produttivo che ripercorrere quella di autori canonici, come Goethe o Kafka, sulla cui traiettoria pesa sempre il preconetto, legato al senno di poi, che *naturalmente* andavano tradotti, magari integralmente, e *naturalmente* collocati nei "Millenni" Einaudi o nei "Meridiani" Mondadori (preconetto peraltro tanto più fuorviante in quanto tende a rimuovere la possibilità che un autore canonico fuoriesca dal canone, o veda consistentemente ridotto il suo capitale simbolico, com'è puntualmente accaduto agli autori tedeschi certamente più apprezzati nell'Italia dell'Ottocento, Schiller e Heine, di cui oggi è arduo reperire sul mercato perfino le traduzioni di opere un tempo celebratissime come *I masnadieri* o il *Canzoniere*).

Sulla scorta del caso Hilbig vorrei dunque abbozzare una fenomenologia dell'accumulazione e della circolazione del capitale simbolico in alcuni circuiti di produzione ristretta, circuiti che hanno una dimensione locale, ma non di rado, e al tempo stesso, transnazionale. A questo scopo considererò ogni traduzione di Hilbig e ogni saggio su Hilbig come una presa di posizione nel campo, tentando di valutare in che misura abbia contribuito alla costruzione del suo capitale simbolico in Italia. Dal momento che nel complesso non sono molte (ad oggi: due volumi di racconti, una decina di poesie sparse in varie sedi, una mezza dozzina di saggi e una ventina di recensioni) è possibile esaminarle pressoché tutte.

Per esigenze di chiarezza le ripartirò in tre ambiti: quello accademico, quello editoriale e quello letterario in senso stretto. Il circuito accademico *legittima lo scrittore straniero* – in questo caso Hilbig – *come oggetto di studio*, implicitamente assegnandogli una posizione, più o meno marginale, nel ristretto canone degli scrittori degni di interesse 'scientifico'; quello editoriale *lo fa esistere in traduzione*, nella scommessa che gli arrida un certo successo di vendite (che procura profitti economici) e/o di critica (che procura profitti simbolici); quello letterario in senso stretto, o più precisamente il circuito delle avanguardie letterarie in cerca di consacrazione – che in questo caso sarà il principale terreno d'indagine perché è lì che quasi esclusivamente si è discusso di Hilbig – ha un ruolo determinante nell'*includerlo nel repertorio della letteratura straniera conosciuta e riconosciuta* in Italia, facendone un punto di riferimento nella discussione letteraria corrente o perfino un modello da imitare. Naturalmente questi tre ambiti non sono isolati, e le rispettive poste in gioco sono in buona misura condivise. In tutti e tre, inoltre, occuparsi di Hilbig significa in una certa misura appropriarsene, e proporre una particolare lettura.

In limine vorrei ringraziare alcuni dei protagonisti delle pagine che seguono: Massimo Bonifazio, Roberto Cazzola, Anna Chiarloni, Roberta Gado, Agnese Grieco, Giorgio Mascitelli, Nino Muzzi, Domenico Pinto e Stefano Zangrando, che in conversazioni telefoniche o via mail mi hanno raccontato le storie della loro scoperta di Hilbig e del loro lavoro per farlo conoscere in Italia. Ovviamente la responsabilità della ricostruzione complessiva, ivi compresi eventuali errori, è solo mia.

1. La parte dei critici: legittimare lo scrittore come oggetto di studio

I primi in Italia a occuparsi di Hilbig sono, per competenza, i germanisti. L'individuazione dell'autore avviene nei primi anni '90, quando in Germania Hilbig, se certo non è lo scrittore del momento, vive comunque il suo momento di maggior presenza sulla scena letteraria. Mentre infatti fino alla caduta del muro era rimasto un autore per pochissimi, dopo la scomparsa della DDR le librerie espongono in rapida successione libri che per essere pubblicati avevano dovuto attendere 'tempi migliori' insieme ad altri che lo scrittore stava proprio allora portando a compimento: tra questi le poesie (spesso miste a testi in prosa) di *Das Meer in Sachsen* (1991) e *Zwischen den Paradiesen* (1992), i romanzi *Eine Übertragung* (1989) e *Ich* (1993), i racconti di *Über den Tonfall* (1990), *Alte Abdeckerei* (1991), *Die Kunde von den Bäumen* (1992) e *Grünes grünes Grab* (1993), e infine la raccolta *Abriß der Kritik* (1995), frutto della partecipazione alle prestigiose lezioni di poetica che l'università di Francoforte affida annualmente a un autore di lingua tedesca. Questa partecipazione, insieme a una lunga serie di premi, circa uno all'anno a partire dal 1989, segna la sua progressiva accoglienza nel repertorio degli scrittori più riconosciuti da parte delle istituzioni letterarie tedesche.

Salvo errori, la prima menzione di una sua opera in un contesto di lingua italiana è quella fatta da un germanista della vecchia guardia, Marianello Marianelli (1915-2003), che allora insegnava letteratura tedesca a Pisa, nell'ambito di un curioso testo divulgativo, una "conversazione immaginaria" apparsa sulla rivista "Belfagor". Discutendo di letteratura e utopia, i due personaggi fittizi, un tedesco e un italiano, passano in rassegna gli sviluppi delle rispettive letterature dal dopoguerra al presente, mettendo a confronto il realismo del *Doctor Faustus* di Mann con il neorealismo del *Metello* di Pratolini, o gli esperimenti di Roberto Calasso sul mito classico con quelli di Heiner Müller. Giunti alle ultime battute, il tedesco dice:

Comunque, non si preoccupi, oggi siamo in grado di offrire i nostri problemi anche in confezione neo-soggettiva, con voce trattenuta e sommessa: per esempio *L'amico estraneo* (1982) di Christoph Hein e *Vecchio scorticatoio* (1991) di Wolfgang Hilbig, che fonde l'incantesimo formale col disincanto politico, per questo ve lo consiglio. (Marianelli 1993, 705-706).

“Disincanto politico” e “incantesimo formale” sono dunque le prime categorie, del resto caratteristiche di quegli anni (si pensi a *Utopia e disincanto* di Claudio Magris, del 1999), attraverso cui Hilbig viene letto in Italia.

Il primo italiano a dedicargli un saggio, benché in lingua tedesca, è però Roberto Cazzola (n. 1953), che non è un germanista in senso stretto – non insegna letteratura tedesca all’università – ma in quegli anni è il responsabile per la letteratura tedesca per la casa editrice Einaudi, e dunque per ragioni professionali si tiene costantemente al corrente sulle novità letterarie dalla Germania (sulla sua attività di editore v. Cazzola 2023). Ma è per ragioni extraprofessionali che arriva a scrivere un saggio sul racconto *Die Weiber (Le femmine)*: è infatti l’amico Uwe Wittstock, scrittore, critico e grande estimatore di Hilbig, che all’inizio degli anni ’90 sta curando la raccolta di saggi *Wolfgang Hilbig. Materialien zum Leben und Werk* (Wittstock 1994), a fargliene leggere le poesie e i racconti, a presentarglielo poi di persona, e a chiedergli di partecipare al volume con un contributo (Cazzola 1994). Cazzola discuterà poi in casa editrice la possibilità di pubblicare qualcosa di Hilbig, ma i consulenti più anziani, Cesare Cases e Giuliano Baioni, non si mostrano favorevoli, e l’autore non verrà più preso in considerazione. (Viene invece approvato un romanzo della moglie di Hilbig, Natascha Wodin, *Einmal lebte ich*, proposto dallo stesso Cazzola nel 1989, e poi uscito a sua cura nel 1995 col titolo *Avrò vissuto un giorno*.)

Più che alla prosa, tuttavia, i germanisti italiani si interessano alla poesia di Hilbig. La prima a tradurre e commentare alcune sue liriche è Anna Chiarloni (n. 1938), allora docente di letteratura tedesca a Torino. Nel suo caso l’incontro con Hilbig avviene nel contesto carico di tensione politica della caduta del muro di Berlino e dell’annessione della DDR alla Brd. Legata alla Germania orientale per scelte di studio e per relazioni professionali e d’amicizia, Chiarloni vive quegli anni non con l’euforia che domina sui mass media generalisti, ma con la perplessità di chi come Cesare Cases, uno dei suoi maestri, vedeva nell’esistenza dell’Unione Sovietica e della DDR, pur con tutti i loro limiti, un argine al dilagare distruttivo e autodistruttivo del capitalismo.³ Studiosa soprattutto di poesia (Hölderlin, Trakl, Sachs, Pietraß) e tra i principali interpreti italiani dell’opera di Christa Wolf, Chiarloni segue molto da vicino gli avvenimenti della cosiddetta *Wende*, su cui rifletterà ampiamente nel volume *Germania 1989. Cronache letterarie della riunificazione tedesca* (Chiarloni 1998). Nel 1991 decide di curare, insieme a Helga Pankoke, redattrice della casa editrice tedesco-orientale Aufbau, un’antologia di liriche di poeti tedeschi dell’est e dell’ovest sulla scomparsa del confine tra le due Germanie: *Grenzfallgedichte* (Chiarloni, Pankoke 1991). Per raccogliere i testi scrive a diversi poeti, da Günter Grass a H. M. Enzensberger, da Volker Braun a Durs Grünbein:

³ Sui complessi rapporti di Cases con la DDR v. Sisto 2011; sui rapporti di Chiarloni con Cases v. Chiarloni 2024.

è in quest'occasione che ottiene, da Pankoke, l'indirizzo di Hilbig, con il quale avvia una corrispondenza che porterà ad includere nell'antologia due liriche, *revenant* e *notwendiger ort*.⁴

La presenza di Hilbig in *Grenzfallgedichte* non avrebbe alcuna rilevanza per il contesto italiano se di lì a poco l'antologia tedesca non venisse presa come base per un'analoga antologia italiana, *Nuovi poeti tedeschi*, curata dalla stessa Anna Chiarloni per Einaudi (peraltro con il fondamentale contributo dello stesso Roberto Cazzola, questa volta nel ruolo di redattore). Questa, pubblicata nel 1994 nella prestigiosa "Collezione di poesia", aggiornava dopo quasi trent'anni i *Giovani poeti tedeschi* curati nel 1968 da Roberto Fertonani sotto la supervisione di Cesare Cases, proponendo una mappatura delle principali voci poetiche delle due Germanie dal dopoguerra al presente. Accanto a Peter Huchel, Ingeborg Bachmann, Rolf Dieter Brinkmann, Volker Braun e Heiner Müller trova posto anche Hilbig, che con le traduzioni di *land aus geruch* (*paese di odori*) e *sprachgeflicker* (*guizzar di parole*) fa il suo ingresso – in una collocazione molto legittimante – nel repertorio della poesia tradotta in Italia. La breve biografia inserita da Chiarloni in appendice al volume dà ai lettori italiani, dopo le brevi frasi di Marianelli, le prime coordinate per inquadrarlo:

Proveniente da una famiglia di minatori, egli stesso fochista di miniera, esordisce nell'ambito di un "Circolo di scrittori-operai" *descrivendo un sottoproletariato in netta dissonanza con le parole d'ordine della dottrina socialista*. Per H. la garanzia della propria identità risiede infatti nella "assenza" dal collettivo, nel suo sottrarsi a un progetto predeterminato, per sua natura omologante. Di qui la predilezione per scenari che sottolineano una marginalità buia e segreta, talora scabrosa: cunicoli, scantinati, fango e latrine. Sia in prosa che in poesia H. rivela una cifra visionaria e apocalittica, che rimanda alla tradizione espressionista. (Chiarloni 1994, 282, corsivi miei)

Le parole chiave con cui Hilbig viene presentato in Italia lo ritraggono dunque come poeta operaio, marginale, anticonformista e antisistema, visionario e apocalittico, con ascendenze letterarie nell'espressionismo. La problematica entro la quale viene letto è quella della caduta del muro e della fine del comunismo. Questa lettura resta dominante non solo nei successivi interventi di Anna Chiarloni, ma anche in quelli dei suoi colleghi e dei suoi allievi, dal momento che l'Università di Torino è per anni – e resta ancora oggi – il principale centro di irradiazione dell'interesse per Hilbig in Italia.

Si segnalano, in questo senso, il saggio di Werner Jung (n. 1955), germanista tedesco esperto di letteratura della DDR, su *land aus geruch* e *sprachgeflicker* apparso nella raccolta *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni* (Chiarloni, Morello 1996),⁵ pensata come complemento esegetico a *Nuovi poeti tedeschi*; la tesi di laurea di Daniela

⁴ Conoscerà Hilbig di persona tempo dopo, grazie a Wolfgang Emmerich, il principale storico della DDR-Literatur.

⁵ Riccardo Morello insegnava letteratura tedesca all'Università di Torino.

Vogliotti *L'opera di Wolfgang Hilbig*, la prima in Italia dedicata allo scrittore, realizzata sotto la supervisione di Chiarloni (Vogliotti 1997);⁶ il capitolo *Anamnesi di una spia* dedicato al romanzo *Ich*, apparso nel già citato *Germania '89* (Chiarloni 1998: 129-138); il saggio di Marcella Costa (n. 1971) *Wolfgang Hilbig. La stanchezza del poetare* (Costa 1999),⁷ pubblicato nella raccolta *Terra di nessuno: la poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino* (Chiarloni, Friedrich 1999).⁸ Bisogna attendere l'inizio degli anni Duemila perché appaia il primo articolo su Hilbig al di fuori da questa costellazione torinese: a scriverlo (in tedesco) è Alessandro Costazza, che insegna letteratura tedesca alla Statale di Milano (Costazza 2002).

Ancora Torino è la meta del primo e unico soggiorno di Hilbig in Italia. Questa volta l'iniziativa non parte dall'Università: si tratta di una singolare coincidenza. Nel maggio del 2002 infatti la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt, una delle principali istituzioni letterarie della Repubblica federale, organizza il suo primo convegno italiano proprio a Torino.⁹ Tra gli invitati ci sono scrittori italiani (Giovanni Giudici, Vivian Lamarque, Andrea Zanzotto) e tedeschi (Ruth Klüger, Michael Krüger), tra cui, appunto, Hilbig, che la stessa Akademie di Darmstadt ha appena insignito del più prestigioso premio letterario tedesco, il Georg-Büchner-Preis. È in questa occasione che, come ricordavo all'inizio, l'ho ascoltato recitare i versi di *Verlaine*.

L'anno successivo – anche questo è un ricordo personale – Anna Chiarloni tiene un seminario sulla poesia tedesca contemporanea, in particolare della ex DDR, dedicato soprattutto a testi di Hilbig e di Heinz Czechowski. Tra i partecipanti ci sono Massimo Bonifazio (n. 1973), Daniela Nelva (n. 1974) e il sottoscritto (n. 1976). Traduciamo *land aus geruch* e *sprachgeflacker*. Sottoposto a distanza di tempo all'analisi sociologica, il ricordo personale diventa però qualcosa di più. Conviene dunque passare alla terza persona: tre allievi di Anna Chiarloni, tutti allora alle prese col loro dottorato di ricerca, si trovano a cimentarsi, per qualche settimana di seguito, con la traduzione e il commento di testi di Hilbig. Non è solo una scoperta individuale, solitaria, come molte altre fatte in biblioteca, sul 'Mittner' o a un convegno: è anche un'esperienza condivisa in un momento decisivo della loro formazione e della loro socializzazione accademica all'interno della piccola comunità costituita dalla germanistica torinese. Hilbig diventa così – ai loro occhi – un punto di riferimento comune, gli riconoscono un capitale

⁶ La tesi contiene, tra l'altro, la prima intervista a Hilbig in lingua italiana.

⁷ Marcella Costa era allora giovane ricercatrice di lingua tedesca all'Università di Torino. Il saggio contiene la traduzione di tre poesie: *die gewichte (i pesi)*, *mich kettet (m'incatena)* e *jugend (gioventù)*.

⁸ Gerhard Friedrich era anch'egli docente di letteratura tedesca all'Università di Torino.

⁹ Sul convegno, ospitato all'Archivio di Stato di Torino e dedicato al tema *La fortuna della mediazione*, v. <https://www.deutscheakademie.de/de/aktivitaeten/tagungen/2002-05-02/fruehjahrstagung-in-turin> [ultima consultazione: 30.09.2024]; sulle manifestazioni culturali di contorno, in cui sono coinvolti anche Massimo Cacciari, Claudio Magris e Gian Enrico Rusconi, v. Paglieri 2002.

simbolico che lo fa entrare stabilmente a far parte del repertorio della letteratura tedesca legittima. D'ora in avanti, per loro, non ci sarà più bisogno di chiedere o spiegare *chi è Hilbig*, o perché studiarlo. Hilbig è Hilbig, *naturalmente*.

Non è un fatto raro. Molti scrittori stranieri iniziano la loro traiettoria italiana in una piccola cerchia di specialisti, in genere localmente circoscritta, e spesso non vanno oltre questa. Penso p.es. al caso di Gottfried Keller, a cui per anni si interessano pressoché esclusivamente Arturo Farinelli, il fondatore della germanistica italiana, e i suoi allievi (ed è solo un caso che la loro piccola cerchia fosse anch'essa radicata a Torino).¹⁰

Dunque, poco tempo dopo il seminario torinese sulla poesia della DDR, Massimo Bonifazio durante un soggiorno berlinese incontra Hilbig a una *Lesung* e, *naturalmente*, gli chiede se ha del materiale inedito per una traduzione in rivista: lo scrittore gli dice di essere "völlig ausgepumpt, im Moment" ("attualmente del tutto spompato"), ma che volentieri si può usare un racconto dell'ultima raccolta; Bonifazio traduce così *Der Schlaf der Gerechten* (Hilbig 2003, col titolo *Chi?*).¹¹ E nel 2009 ancora Bonifazio, Nelva e Sisto – proseguo in terza persona – curano un volume dedicato ad Anna Chiarloni nella tradizione delle *Festschriften* tedesche, dal titolo *Il saggio tedesco del Novecento*, in cui ospitano, *naturalmente*, un articolo (in tedesco) di Hans-Christian Stillmark su *Lieber Lord Chandos*, la risposta di Hilbig a Hofmannsthal (Stillmark 2009). Infine, in un volume curato da Sisto, *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, la stessa Chiarloni e Matteo Galli, docente di letteratura tedesca a Ferrara, parlano ampiamente di "*Ich*" (Sisto 2009a, 182-183 e 241-244).

Si arriva così al presente: sono infatti gli stessi Bonifazio, Nelva e Sisto a convocare il 9 novembre 2021, *naturalmente* all'Università di Torino, il primo convegno italiano dedicato a Hilbig: *Wolfgang Hilbig. Die Sprachen eines Feuerfressers / Wolfgang Hilbig. Le lingue di un mangiatore di fuoco*. L'occasione è la pubblicazione dei racconti *Le femmine/Vecchio scorticatoio*, tradotti da Roberta Gado e Riccardo Cravero (Hilbig 2019a, su cui torneremo), che invita a porre la questione della posizione di Hilbig nel canone letterario italiano e internazionale. Al convegno prendono parte, oltre ai due traduttori appena menzionati, lo scrittore Clemens Meyer, grande cultore di Hilbig, l'editor Jürgen Hosemann, curatore dei *Werke* di Hilbig, il critico Michael Opitz, autore della prima biografia di Hilbig, e i germanisti Anna Chiarloni, Paola Del Zoppo, Marta Rosso, Michele Sisto e Bénédicte Terrisse. Gli atti del convegno, arricchiti di ulteriori contributi,¹² vengono pubblicati su una rivista accademica on-line, "Cosmo – Comparative Studies in Modernism", quella che il lettore ha davanti agli occhi, pubblicata, *naturalmente*, dall'Università di Torino. Benché solo sei dei quattordici

¹⁰ Su Farinelli, la sua cerchia e la mediazione di Keller v. Bonifazio 2025.

¹¹ Ricavo l'episodio da un'intervista via mail a Massimo Bonifazio.

¹² Di Martin Ehrler, Norman Kasper, Johanna Käsmann, Michael Penzold.

contributi siano in italiano¹³ (gli altri otto sono in tedesco), essi costituiscono comunque di gran lunga la più ampia raccolta di saggi su Hilbig attualmente a disposizione dei lettori italiani. Inoltre, nonostante la genealogia del convegno sia in piena continuità con i primi interpreti italiani di Hilbig, che ponevano l'accento sulla sua ambivalente e anticonformista rappresentazione della DDR, i saggi raccolti tendono ad allargare l'orizzonte interpretativo, lasciando sullo sfondo l'esperienza storica della Germania comunista e della sua fine, e suggerendo chiavi di lettura legate ai problemi del presente, come la rappresentazione della morte ecologica, la fine dell'utopia o la traduzione e mediazione della sua opera. Infine, la sezione di traduzioni curata da Massimo Bonifazio, che chiude gli atti del convegno, include la più ampia silloge di poesie di Hilbig finora apparsa in lingua italiana.¹⁴

Se la posta in gioco nella comunità italiana dei germanisti è legittimare Hilbig come oggetto di studio, si può dire che il suo riconoscimento, benché ancora limitato a una cerchia ristretta di addetti ai lavori, si sia lentamente ma costantemente allargato. Dalla prima menzione di Marianelli nel 1993, attraverso il lavoro di Anna Chiarloni e della sua scuola, l'interesse per Hilbig si è esteso ben al di là dell'ambiente torinese,¹⁵ come testimoniano peraltro le numerose recensioni di germanisti alle traduzioni in volume di Hilbig arrivate sul mercato.¹⁶ Ad oggi sono all'incirca una dozzina i germanisti italiani che hanno dedicato a Hilbig almeno un saggio o una recensione. Pochi, pochissimi, se si pensa che quelli che si occupano di Kafka sono decine, e che alcuni di loro gli dedicano in tutto o in parte la loro carriera; ma non così pochi se comparati a quelli che si occupano di scrittori contemporanei come Elfriede Jelinek o Herta Müller, entrambe premi Nobel. Se per Hilbig non si può ancora parlare di un dibattito interpretativo vero e proprio interno alla germanistica italiana, si può tuttavia registrare l'avvicinarsi di letture di diverso tipo, come si vedrà meglio esaminando la ricezione delle sue traduzioni, nel prossimo paragrafo.

¹³ Chiarloni, Cravero, Del Zoppo, Gado, Rosso e Sisto.

¹⁴ La selezione contiene sei poesie nelle traduzioni di Massimo Bonifazio (in italiano) e di Bernard Banoun (in francese): *abwesenheit* (assenza), *tod un toilettenseife* (morte e saponetta), *episode* (episodio), *Aqua alba* (Aqua alba), *Die Schwelle* (La soglia), *Pro domo et mundo* (Pro domo et mundo).

¹⁵ Costazza, come si è già rilevato, insegna a Milano, Del Zoppo a Perugia, Rosso si è addottorata a Venezia, discutendo peraltro la prima tesi di dottorato italiana dedicata a Hilbig (Rosso 2023). Va inoltre menzionata Micaela Latini, formatasi a Roma, che ha scritto una breve voce su Hilbig per l'*Enciclopedia Treccani* (Latini 2015).

¹⁶ Hanno recensito *La presenza dei gatti* o *Le femmine/Vecchio scorticatoio* i germanisti Gabriella Rovagnati (docente a Milano), Eugenio Spedicato (Pavia), Luca Crescenzi (allora a Trento, oggi a Venezia), Luigi Forte (Torino), Luigi Reitani (Udine): cfr. infra.

2. La parte degli editori: far esistere lo scrittore in traduzione

L'interesse degli editori italiani per Hilbig è sempre stato comprensibilmente scarso: difficile tradurlo, difficile presentarlo ai lettori italiani, difficile, soprattutto, venderlo.

La poesia, è cosa nota, ha poco mercato, almeno a partire dagli anni '80, e pochi sono i poeti tedeschi viventi che in Italia hanno l'eccezionale privilegio di essere tradotti in volume (come Durs Grünbein, Peter Handke o Jan Wagner nella 'bianca' Einaudi). Anche le poesie di Hilbig appaiono solo in antologie: accanto alla già citata *Nuovi poeti tedeschi* (1994) va menzionata anche *Cento poesie della DDR* (2010), una raccolta curata in Germania dal critico ed editore Klaus Wagenbach, e tradotta tal quale da ISBN – una costola 'pop' del Saggiatore diretta dall'ex VJ di MTV Massimo Coppola – in occasione del ventennale della caduta del muro, ma passata pressoché inosservata (Wagenbach 2010).¹⁷ A questa manciata di testi vanno aggiunti quelli pubblicati in rivista e/o sul web, su cui mi soffermerò nel terzo capitolo.

Per la prosa, invece, il discorso è più ampio. Sicuramente la grande editoria, da Einaudi, come abbiamo visto, a Mondadori, a Feltrinelli e Adelphi, la prende in esame, se non altro per la considerazione di cui lo scrittore gode presso i consulenti per la letteratura tedesca, uno fra tutti il già menzionato Roberto Cazzola (fino al 1995 in Einaudi, poi in Adelphi), ma evidentemente sceglie di non pubblicarlo. Hilbig resta dunque a disposizione della piccola editoria di ricerca, a cui si devono gli unici due volumi ad ora pubblicati in Italia (peraltro a oltre vent'anni di distanza l'uno dall'altro): *La presenza dei gatti*, uscito per il Saggiatore nel 1996, e *Le femmine/Vecchio scorticatoio*, uscito per Keller nel 2019. Perché proprio queste due case editrici? E perché proprio questi due titoli? Ricostruiamone le storie.

La prima traduzione in volume di un'opera di Hilbig si deve ad Agnese Grieco (n. 1960), regista, drammaturga e traduttrice milanese.¹⁸ Nei primi anni '90 – gli stessi in cui Chiarloni scopre la poesia di Hilbig – Grieco si trova a Berlino con una borsa di dottorato in filosofia alla Freie Universität, e, oltre a tradurre per Adelphi e Feltrinelli, fa da consulente esterna per la letteratura tedesca per il Saggiatore (un'attività portata avanti per più di vent'anni). Grieco scopre Hilbig nelle librerie di Berlino, sui cui scaffali, come si è visto, in quegli anni i suoi libri si avvicendano numerosi, e da subito ne riconosce il “valore letterario – nonché politico”:

Ho acquistato *Die Übertragung* di Wolfgang Hilbig a metà Anni Novanta, nella libreria berlinese Autorenbuchhandlung. Nella libreria, che allora si trovava nella Carmerstrasse, c'erano comodi divani a disposizione di clienti e lettori. Potevi sederti e leggere quello che volevi e magari poi

¹⁷ In questo caso le poesie di Hilbig erano tre – *episode* (*episodio*), *gleichnis* (*allegoria*), *die ruhe auf der flucht* (*la quiete in fuga*) – nella traduzione di Achille Castaldo, allora dottorando in italianistica.

¹⁸ Per la biografia e l'opera di Grieco si veda il sito <https://www.agnesegrieco.de/>.

comprare qualcosa. Il testo mi ha subito affascinato. Che si trattasse di un ‘vero’ scrittore non sussistevano dubbi. (Agnese Grieco, intervista via mail)

Nel suo ruolo di consulente Grieco persuade allora l’editore Luca Formenton, che dal 1993 è a capo del Saggiatore, a presentarlo ai lettori italiani. Prendono in considerazione diversi testi, tra cui “*Ich*”, che Grieco si offre di tradurre, ma Formenton ritiene che il Saggiatore, allora orientato soprattutto verso la saggistica, non sia la casa editrice adatta per portare in Italia Hilbig con un romanzo. Optano così per una raccolta di racconti, più adeguata a dare un “primo assaggio del mondo narrativo dell’autore e del suo stile”, e più facile da collocare nelle collane della casa editrice (cfr. infra). La scelta cade sulla recente *Die Arbeit an den Öfen* (1994), che contiene *Die Arbeit an den Öfen (Il lavoro ai forni)*, *Die Territorien der Seele (I territori dell’anima)*, *Versuch über Katzen (La presenza dei gatti)*, *In der Schillerstraße (Nella Schillerstraße)*.

A tradurli è la stessa Grieco.¹⁹ Come titolo del volumetto italiano viene scelto quello del terzo racconto (letteralmente: Saggio sui gatti), perché in redazione “si voleva evitare la parola ‘forni’, che forse per un pubblico italiano poteva evocare immagini lontane dal testo di Hilbig”.²⁰ *La presenza dei gatti*, allo stesso tempo, consente di portare l’attenzione da subito sulla valenza anche politica della scrittura di Hilbig, e in particolare sulla sua critica alla posizione ambigua di scrittori e intellettuali. La quarta di copertina, scritta in collaborazione da Grieco e dalla redazione, esordisce infatti così: “Un gruppo di *resistenti* convive, dentro una perenne penombra del corpo e della mente, con orde di gatti grigi, confusi sogni rivoluzionari, un polacco in vena di cospirazioni e una signora dall’inquietante natura felina e dalla passione per singolari concerti notturni”. Il testo della quarta insiste inoltre sul realismo della scrittura di Hilbig, individuandone le radici nella sperimentazione condotta dal romanticismo sul terreno del fantastico e dell’onorico con accenni che fanno pensare soprattutto a E.T.A. Hoffmann e, nel Novecento, a Kafka:

Erede dei grandi romantici, creatore di un linguaggio denso e imprevedibile, che si avvale della decostruzione e del sogno, Wolfgang Hilbig ci conduce dietro l’apparente realtà delle cose, al di là delle rappresentazioni comuni, per raggiungere quel pericoloso punto di equilibrio in cui la letteratura riesce a raccontare davvero il mondo. “Almeno questo lo si dovrebbe ancora poter pretendere”. (Hilbig 1996, quarta di copertina)

Il libretto viene collocato in una delle collane più prestigiose della casa editrice, la “Biblioteca delle Silerchie”, inaugurata nel 1958 dal fondatore stesso del Saggiatore,

¹⁹ “A Berlino – ricorda Grieco – ebbi poi anche il piacere di conoscere personalmente Hilbig, che venne a trovarmi a lavoro di traduzione pressoché terminato. Con la sua stupenda modestia mi disse di essere francamente meravigliato che una ‘giovane studiosa’ e traduttrice italiana si interessasse ai suoi scritti. Bevemmo vino rosso e parlammo intensamente di letteratura”. Per un’analisi della traduzione si veda il contributo di Marta Rosso in questo stesso numero di “Cosmo”.

²⁰ Agnese Grieco, intervista via mail.

Alberto Mondadori, e diretta da uno dei più brillanti e originali critici letterari dell'Italia del Novecento, Giacomo Debenedetti. Intitolata a via delle Silerchie, l'indirizzo della villa di campagna di Alberto Mondadori in Versilia, luogo di raccoglimento e di conversazione con molti intellettuali, la collana aveva esordito pubblicando testi preziosi e inclassificabili di scrittori contemporanei italiani (Saba, Noventa, lo stesso Debenedetti, col racconto *16 ottobre 1943*) e stranieri (Faulkner, Valéry, Borges, Wilcock), con una grande attenzione ai tedeschi (Mann, Kafka, Hesse, Böll, Bachmann). Alla prima serie, chiusa nel 1967 per la morte di Debenedetti, ne era seguita una seconda a cura di Luca Formenton, nipote di Alberto, a partire dal 1980. Pur conducendo un'esistenza più stentata (con una lunga pausa tra l'83 e il '93) anche la nuova serie conserva lo spirito curioso e anticonformista della prima, proponendo testi ormai classici (*Una stanza tutta per sé* di Woolf, *Storia naturale dell'infamia* di Borges, *Il labirinto della solitudine* di Octavio Paz), ma anche scrittori nuovi, italiani (Antonio Tabucchi, Gesualdo Bufalino, Tommaso Pincio) e stranieri (Slavenka Drakulić, Carlos Fuentes, Don DeLillo), con un particolare interesse per la Germania della caduta del muro (*Berlino Est: L'ultimo che se ne va spenga la luce* di Alessandra Orsi, *Diario di un naziskin* di Ingo Hasselbach). Hilbig si trova dunque accanto a scrittori come Borges, Tabucchi o alla Drakulić di *Come siamo sopravvissute al comunismo riuscendo persino a ridere*, che offrono coordinate nel complesso adeguate a mettere a fuoco le caratteristiche estetiche e politiche della sua scrittura.

L'operazione editoriale è condotta in modo sapiente: una collana di prestigio, una costellazione di autori relativamente affini e in parte già consacrati, una lettura che sottolinea tanto il radicamento di Hilbig nella specifica storia recente della DDR, quanto il suo posizionamento in una tradizione letteraria di orizzonti universali quale quella romantica. Ci sarebbero dunque tutte le premesse perché il libretto susciti l'attenzione che merita.

Invece, se si eccettuano i germanisti, che non mancano di fare la loro parte (Spedicato 1996, Rovagnati 1996), le recensioni sono poche e poco entusiaste. Simona Maccari Tabiani, che in quegli anni si occupa di letteratura tedesca per "il manifesto", dà voce alla perplessità di certa critica italiana, abituata ad associare la letteratura della DDR a un diverso ruolo dell'intellettuale e ad altre scelte di scrittura. Hilbig sarebbe, scrive, "un autore cui spetta rompere con un paradigma stilistico-tematico che può parere ormai consolidato nella prosa dell'ex Rdt", e "che sembra dividere la lucida oggettività dei narratori" (Uwe Johnson, Christoph Hein) "dalle incursioni nella fantasia e nel mito delle narratrici" (Christa Wolf, Irmtraud Morgner). Hilbig non percorre, scrive Maccari, queste strade: nella sua scrittura "la vita e la parola tornano *sueño* e simbolo", "segni quasi materici nella densità delle allusioni e dei rimandi", col risultato che "tra i paesaggi di irrealtà che disegnano, i flebili echi del reale si fanno strada a fatica" (Maccari Tabiani 1996). Anche i suoi intellettuali, protagonisti del primo racconto, "amerebbero

pensarsi *resistenti*”, come li definisce la quarta di copertina, “e invece, come la fauna dei loro momentanei compagni, sono solo l’antitesi perfetta allo *zoon politicon*” (ibidem). È un modo garbato ma netto per dire che, a differenza di quanto suggerisce l’editore, la prosa di Hilbig ha poco a che fare col realismo, e che i suoi personaggi sono depoliticizzati e poco interessanti. Oggi una lettura di questo genere può forse apparirci angusta, ma testimonia bene la posizione di un “quotidiano comunista” qual era “il manifesto”, già da tempo autorevole portavoce della critica militante di sinistra.

Ci si aspetterebbe allora che questo Hilbig, “erede dei grandi romantici”, venga adottato dai fautori delle scritture sperimentali e avanguardistiche, che in Italia hanno una presenza di rilievo almeno dai tempi del Gruppo 63, e che negli anni ’90 hanno le loro roccaforti nel DAMS di Bologna e nel quotidiano “la Repubblica”. Ma questi ignorano Hilbig, probabilmente perché lo associano alla DDR, che dal loro punto di vista è per definizione un luogo dove non si produce altro che grigio realismo socialista. Entrambe le correnti critiche ancora dominanti in quegli anni – semplificando molto: gli eredi del neorealismo e gli eredi della neoavanguardia – leggono dunque Hilbig entro le coordinate estetiche e politiche caratteristiche del secondo Novecento italiano, sulla base delle quali non trovano nella sua opera elementi di interesse tali da sentirsi chiamate a valorizzarlo. Anzi. I racconti cadono così in una sorta di vuoto critico. E l’editore, di conseguenza, non avrà più interesse a proporre altri titoli dell’autore.

Il secondo tentativo editoriale è, in effetti, molto più recente. Mentre la germanistica, come abbiamo visto, continua a occuparsi di Hilbig con una certa continuità, bisogna attendere infatti oltre vent’anni perché una piccola casa editrice, la Keller di Rovereto, decida di provare di nuovo a investire su Hilbig. Anche questa volta l’impulso determinante viene da un mediatore *in loco*, che cioè come Grieco vive in Germania e lì entra in contatto con l’opera di Hilbig e i suoi cultori. Si tratta di Roberta Gado (n. 1974), traduttrice, di origine novarese, con alle spalle studi di filosofia a Pavia, e da anni residente a Lipsia. Nella città sassone scopre i romanzi di Clemens Meyer, che segue fin dagli esordi, e proprio la lettura del suo primo romanzo, *Als wir träumten* (2004), la induce a intraprendere il mestiere della traduzione. Dopo aver tradotto i primi titoli per Casagrande, Voland, Dalai e Meridiano Zero, inizia a collaborare con Keller, per cui traduce Arno Camenisch, Jonas Lüscher e Urs Widmer, persuadendolo infine ad acquisire *Als wir träumten*, che esce nel 2016 in una traduzione realizzata a quattro mani con Riccardo Cravero dal titolo *Eravamo dei grandissimi*. Ad esso seguono presto, sempre nella traduzione di Gado-Cravero, i racconti *Il silenzio dei satelliti* (2019) e il romanzo *Caverne* (2021), così che Meyer diventa uno degli autori rappresentativi della casa editrice. È sulla scia di questa riuscita che Gado propone a Keller anche Hilbig.

Fondata nel 2005 e con circa 200 titoli pubblicati in quasi vent’anni di attività, Keller è quella che si può definire una piccola casa editrice di progetto: imparagonabile al Saggiatore per capitale economico e simbolico, ha tuttavia una struttura agile,

concentrata nel fondatore Roberto Keller, che le permette di costituire un catalogo selezionato e coerente, orientato soprattutto a libri proposti come chiave d'accesso a mondi storici e geografici relativamente poco esplorati, in particolare quelli di una Mitteleuropa allargata ai Balcani e alla Russia (una collana, "Razione K", è interamente dedicata a reportage e scritti di viaggio). Un'altra caratteristica è, in questo senso, proprio quella Herta Müller, narratrice di storie sulla minoranza tedesca in Romania, che con la vittoria del Nobel nel 2009 attrae per la prima volta sulla casa editrice l'attenzione dei media nazionali. Oltre a Müller, che dopo il Nobel viene acquisita da Feltrinelli, Keller accoglie in catalogo, con parsimonia ma anche con regolarità, altri autori ad alto capitale specifico, da un classico del Novecento come Uwe Johnson a Kathrin Schmidt, da Saša Stanišić a Terézia Mora. Di qui la sua disponibilità ad accogliere le proposte di Gado, e a investire in Meyer, e poi anche in Hilbig. Ma in quale Hilbig?

Gado scopre Hilbig grazie a Clemens Meyer,²¹ membro attivo della Hilbig-Gesellschaft di Lipsia fin dalla sua fondazione, nel 2011. Siamo ormai a metà degli anni Dieci: lo scrittore è morto da tempo, la stessa DDR è da tempo rubricata a capitolo marginale nel discorso pubblico della nuova Germania. Leggerlo ancora in chiave prevalentemente politica come dissidente o come scrittore simbolo degli anni della riunificazione sarebbe anacronistico, così come sarebbe controproducente presentarlo sulla scia di altri autori della ex DDR, come Ingo Schulze, uno dei pochi ben presenti – grazie alle traduzioni pubblicate da Feltrinelli – ai lettori italiani. Gado prova dunque a rileggerne l'opera, soprattutto i romanzi e i racconti, alla luce degli orientamenti critici e dei problemi della contemporaneità, individuando due nuove linee di interpretazione, già peraltro suggerite da alcuni critici tedeschi e della stessa Hilbig-Gesellschaft: da una parte la inquadra nella grande tradizione, ben viva nello stesso Meyer, del modernismo europeo (le cui quotazioni in sede critica sono da qualche tempo in deciso rialzo anche in Italia); dall'altra ne rileva la precoce attenzione alla problematica ecologica (o meglio a ciò che ultimamente si comincia a definire 'antropocene'). In questa duplice chiave suggerisce a Keller di presentare Hilbig ai lettori cominciando non con "Ich", considerato da molti il suo capolavoro ma anche indissolubilmente legato alla vicenda della DDR, ma piuttosto con una selezione di racconti, alcune "gemme", il più possibile diverse fra loro e difficilmente incasellabili, che mettano in evidenza altrettanti temi e stili caratteristici dei migliori esiti della sua scrittura. La scelta cade su *Die Weiber* e *Alte Abdeckerei*,²² a cui dovranno seguire i romanzi "Ich" e *Das Provisorium*, tutti tradotti da Gado e Cravero. Anche nella traduzione si cerca di percorrere vie nuove: lavorando a *Vecchio scorticatoio*

²¹ Lo ricorda la stessa traduttrice nel saggio pubblicato in questo numero di "Cosmo".

²² In origine i racconti avrebbero dovuto essere tre, incluso *Die Kunde von den Bäumen*, ma quest'ultimo viene poi scartato.

Gado ricorda di aver riscontrato molte affinità fra la prosa di Hilbig e quella di Curzio Malaparte, e di aver riletto assiduamente *La pelle*.²³

Il primo volume del trittico, *Le femmine/Vecchio scorticatoio*, esce nel 2019: la data è scelta, un po' prevedibilmente, per la coincidenza col trentennale della caduta del muro, ma il modo in cui il volume viene presentato segna un deciso cambio di passo rispetto alla consueta lettura politica. Nel testo del risvolto di copertina la DDR c'è ancora – dai racconti emergerebbe “un mondo infernale di fabbriche e miniere dismesse, femmine sudate e animali scuoiati che rievoca come nessun altro lo sgretolamento del blocco socialista” – ma c'è anche, e in primo piano, la tradizione del modernismo:

Le femmine e Vecchio scorticatoio di Wolfgang Hilbig sono poesia in prosa, capolavori che scaturiscono dalla fusione profonda di malinconia e memoria di un'epoca diabolica come il Novecento tedesco – una fusione che non viene descritta, ma mostrata per indizi in una lingua sinestetica e allusiva a cavallo tra Joyce e Strindberg. (Hilbig 2019, risvolto di copertina)

Coraggioso, per un editore, puntare sul genere – notoriamente invendibile – della “poesia in prosa”, così come prendere a riferimento Joyce e Strindberg. Gli ‘strilli’ vengono affidati a un grande erede del modernismo, l'ungherese László Krasznahorkai (“Un artista di immensa levatura”) e allo stesso Clemens Meyer (“Un grande autore che non finisce mai di commuovermi ed entusiasarmi”); non manca, in quarta di copertina, la voce del “New York Times”, che garantisce l'affinità di Hilbig con lo scrittore tedesco più prestigioso degli anni Duemila, W.G. Sebald, consacrato in Italia da Adelphi. Il messaggio è chiaro: Hilbig non è un ‘minore’ della letteratura della DDR, ma uno dei grandi del Novecento, e va letto in un contesto che va ben al di là della drammatica, ma anche asfittica storia tedesca del ‘secolo breve’. È un autore per lettori dal palato fine, che apprezzano Strindberg, Joyce, Sebald, Krasznahorkai e Meyer. Siamo all'opposto della logica commerciale. L'editore punta, ancor più decisamente di quanto aveva fatto il Saggiatore, sul capitale simbolico, sul successo di critica.

Che questa volta arriva. Non solo: il volume si vende, e nel giro di qualche anno la prima tiratura va esaurita. Le recensioni sono molte, e ben distribuite fra stampa generalista e specialistica. I germanisti si dimostrano ancora più solerti che nel 1996: tempestivi, e sempre positivi, gli interventi di Luigi Forte (2019), Luigi Reitani (2020)²⁴ e Luca Crescenzi (2020). Quest'ultimo è senz'altro il più audace nel mettere in rilievo la qualità letteraria dei due racconti, quella delle rispettive traduzioni e una chiave di lettura che rompe nettamente rispetto a quelle del passato. Vale la pena di soffermarsi su questi tre punti, che nel loro insieme concorrono in misura rilevante al riposizionamento di Hilbig nel repertorio della letteratura tradotta in Italia. Ed è utile farlo a partire dall'intervento di Crescenzi, allora docente di letteratura tedesca a Trento, presidente

²³ Sulle strategie adottate dai due traduttori si vedano i loro contributi in questo numero di “Cosmo”.

²⁴ Forte, in quel momento, insegna all'Università di Torino, Reitani a Udine.

dell'Istituto Italiano di Studi Germanici a Roma, a sua volta traduttore apprezzato (tra l'altro del *Doctor Faustus* di Thomas Mann per i "Meridiani"), e collaboratore assiduo di *Alias*, l'inserto culturale del "manifesto", perché scrive da una posizione di particolare autorevolezza, perché è particolarmente netto nei suoi giudizi, e perché le sue valutazioni consuonano spesso con quelle di altri critici e recensori.

Sulla qualità letteraria dei due testi Crescenzi non ha dubbi: "Se *Le femmine* è un grande racconto, *Vecchio scorticatoio* è uno dei rari racconti perfetti di tutta la storia della letteratura, e di certo l'unico apparso in Germania nell'ultimo scorcio del Novecento" (Crescenzi 2020). Verdetto un po' sopra le righe, ma che ha il merito di attrarre l'attenzione su Hilbig in una logica puramente *artistica*, la logica che secondo Bourdieu domina nel campo di produzione ristretta e che presiede alla consacrazione di uno scrittore in quella sede. Sulla qualità artistica dell'opera di Hilbig insistono – prima e dopo Crescenzi – anche critici-scrittori come Giorgio Mascitelli e Luigi Abiusi (sui quali mi soffermerò nel terzo capitolo).

Altrettanto netto il giudizio sulla qualità delle traduzioni: "La traduzione di *Le femmine*, di Riccardo Cravero, è perfetta, risponde idealmente alla prosa di Hilbig e la restituisce in modo impeccabile; ma quella di *Vecchio scorticatoio* di Roberta Gado è un monumento della traduzione: non della traduzione dal tedesco, ma della traduzione in assoluto" (ibidem). Il germanista ne sottolinea "l'audacia nel rendere il lirismo di Hilbig, la capacità di restituire ogni arditezza, ogni neologismo, ogni più minuta sottigliezza stilistica in un equivalente insuperabile" (ibidem). Si tratta di un giudizio inconsueto, che va molto al di là delle espressioni a cui ordinariamente si limitano i recensori ("nella bella traduzione di...", "splendidamente reso in italiano da..."), ma che, con altri toni, viene sostanzialmente condiviso anche da altri (in particolare, come vedremo da Abiusi), e che contribuisce ad attrarre l'attenzione sul fatto che ci troviamo davanti a un testo che è *due volte* un'opera d'arte: nell'originale e nella traduzione. Questo riconoscimento del valore artistico della traduzione – assai raro, soprattutto quando il traduttore non è anche uno scrittore in proprio – concorre senza dubbio all'accrescimento del capitale simbolico dell'autore (nonché dell'editore).

Anche l'interpretazione, infine, si discosta nettamente da quella, a lungo tempo dominante, legata alla *Wende*. Per Crescenzi *Vecchio scorticatoio* non è più un'elegia sul "disincanto politico", come lo leggeva Marianelli nel 1993, ma, al contrario, un'invettiva contro l'illusione della 'fine della storia' proclamata dal capitalismo trionfante dopo il collasso del comunismo nel 1989, e più ancora – con una vena di pessimismo antropologico propria forse più del recensore che dell'autore – contro le illusioni *tout court*:

la fine della DDR metaforicamente rappresentata dal tracollo della fabbrica di sapone, la scomparsa del mondo sognato con ripugnanza e desiderio dal bambino, è solo il pretesto per scagliare contro i teorici della fine felice della storia e del trionfo dell'ordine liberale e democratico la provocazione di

una filosofia della storia apocalittica, la visione del collasso in cui precipitano, prima o poi, le fantasie di felicità dell'ingenuo genere umano. (Ibidem)

Qui occorre tornare per un momento alla prima persona: io stesso, in veste di germanista, ho cercato di contribuire alla riuscita dell'operazione Hilbig con una recensione pubblicata sull'"Indice" (Sisto 2020a). Alcune lunghe conversazioni con Roberta Gado mi hanno indotto a proporre una lettura stratificata di *Vecchio scorticatoio*, che distingue diversi possibili livelli di interpretazione: il racconto sarebbe sì un'allegoria della Germania, da quella nazista a quella riunita all'insegna del capitalismo, ma anche la parodia di un *Bildungsroman*, à la Thomas Bernhard, una meditazione sulla storia della specie umana e dell'intero ecosistema con i suoi inesorabili cicli di trasformazione, e infine una parabola joyciana sulla scrittura, che come la *Abdeckerei* incessantemente "scortica" e "rigenera" parole, frasi, storie. Raccogliero anch'io, inoltre, la sfida della traduttrice e dell'editore a rintracciare gli interlocutori reali e possibili di Hilbig anche fuori dalla letteratura tedesca, definendolo "un *maudit*, sì, ma della specie dei Rimbaud", nella cui "scrittura raffinatissima, ipercolta, Voltaire dialoga con Schiller, Eliot con Brecht, Heidegger con la Bibbia e *Il Capitale*" (ibidem).

La recensione, insieme al convegno di Torino e ad altre iniziative, rientrava nel progetto di fare della pubblicazione dei racconti un'occasione per far convergere gli sforzi di diversi attori del campo,²⁵ e propiziare quella "grande sintesi di movimento" che secondo un critico come Enrico Filippini (v. Sisto 2009b) – ma anche secondo Bourdieu – è la condizione necessaria perché un autore venga consacrato, e divenga quindi parte del repertorio degli scrittori conosciuti e riconosciuti.

Un esempio. In un'intervista del 2018 l'artista visiva spagnola Dora García cita diversi autori che l'hanno ispirata nel suo lavoro – Joyce, Kafka, Robert Walser, J. G. Ballard, Antonin Artaud, Samuel Beckett, lo psichiatra Franco Basaglia – e fra questi, in modo del tutto *naturale*, comprende anche Hilbig:

Nel momento in cui decidi di essere un artista, ti sei messo ai margini – il solo luogo dal quale hai una buona visione del centro. Wolfgang Hilbig lo ha descritto in modo mirabile quando ha scritto nel suo racconto *Ich* che il momento in cui ha deciso di diventare scrittore è stato come se tutti avessero cominciato a parlare in una lingua straniera e come se ogni scena di cui aveva fatto parte fino a quel momento la stesse ora vivendo dentro casa, anche quando era fuori, scrutandola attraverso la finestra. Credo che il momento in cui si diventa artisti si diventa degli outsider, senza la paura di essere soli, perché in verità molte persone sono lì fuori con te. (Sossai 2018)

García usa Hilbig per definire la condizione dell'artista, o meglio la condizione dell'artista come lei la percepisce, e può farlo perché "*Ich*" esiste in traduzione spagnola

²⁵ Questo tentativo, in cui erano consapevolmente impegnati i due traduttori e i tre organizzatori del convegno di Torino, incluso il sottoscritto, era stato da noi battezzato, con un'allusione volutamente autoironica all'*Uomo senza qualità* di Musil, "Parallelaktion Hilbig".

dal 2004,²⁶ e benché non sia diventato un *bestseller* (a quanto mi risulta non è stato nemmeno mai ristampato) è divenuto comunque un punto di riferimento per chi si occupa di letteratura e arte.

3. La parte degli scrittori: acquisire lo scrittore al repertorio

È ancora presto per capire se una “sintesi di movimento” intorno a Hilbig si sia prodotta anche in Italia. Alcuni indizi, tra cui l’esaurimento della prima tiratura di *Le femmine/Vecchio scorticatoio*, suggeriscono che lo scrittore stia diventando un punto di riferimento, benché ancora evanescente, anche nell’ambito di quelle che Bourdieu chiama le avanguardie letterarie, ovvero dei gruppi di scrittori e critici impegnati nel tentativo di affermarsi facendosi portavoce di una nuova idea di letteratura, e con essa anche di un nuovo repertorio di autori di riferimento.

In questo capitolo vorrei quindi indagare in che misura e in che modo scrittori e critici militanti hanno preso posizione su Hilbig. Mi concentrerò in particolare sul mondo delle riviste letterarie, che storicamente sono la sede privilegiata in cui le avanguardie si confrontano su quali debbano essere i valori letterari correnti. Poiché dai primi anni Duemila le riviste letterarie italiane, secondo una strategia inaugurata da “Carmilla” e “Nazione indiana”, si sono trasferite in gran parte sul web,²⁷ è lì che ricorrono più frequenti i riferimenti a Hilbig.²⁸

Occorre subito rilevare che nessuno scrittore o critico fra i più consacrati si è (ancora) occupato di Hilbig come, per esempio, Franco Cordelli si è occupato di Uwe Johnson, Pietro Citati di W.G. Sebald, Vitaliano Trevisan di Thomas Bernhard, Claudio Magris di Rafik Schami o – per uscire dall’ambito della letteratura tedesca – Nicola Lagioia di Roberto Bolaño. Ma nel vasto e vivace sottobosco degli scrittori aspiranti alla consacrazione non ha mancato di manifestarsi un certo interesse, che vale la pena indagare.

I primi cenni di questo interesse si registrano all’indomani della morte di Hilbig, nel 2007. Nessun quotidiano italiano riprende la notizia, che l’agenzia di stampa Adn-Kronos è la sola in Italia a rilanciare, peraltro con dieci giorni di ritardo (Hilbig muore il 2 giugno 2007, l’agenzia lo comunica il 12). L’unica a soffermarsi su un avvenimento che

²⁶ Hilbig 2004. La traduzione inglese, a cui García avrebbe potuto attingere quanto a quella spagnola, dato il suo background internazionale, è stata pubblicata solo dopo l’intervista: Hilbig 2019b.

²⁷ Per un tentativo di spiegare questo fenomeno ricorrendo alla teoria dei campi di Bourdieu v. Sisto 2024.

²⁸ Ciò non esclude che vi siano altre strade attraverso cui l’opera di Hilbig entra in dialogo con la produzione letteraria italiana: basti ricordare, a questo proposito, come anche la traduttrice Agnese Grieco sia a sua volta una scrittrice, il germanista Massimo Bonifazio un poeta, l’editor Roberto Cazzola un romanziere.

evidentemente è tale solo nel ristretto circuito di chi si occupa specificamente di letteratura è una delle prime riviste del web letterario, “Zibaldoni e altre meraviglie”, fondata nel 2002 da Enrico De Vivo. A commemorare Hilbig è uno scrittore, Stefano Zangrando (n. 1973), che per l’occasione traduce il testo di un altro scrittore, il già citato Ingo Schulze, che conosceva bene Hilbig e come lui è nato in Sassonia, nella DDR. Ricordando la sua ultima visita in ospedale all’amico malato di cancro, Schulze ci introduce nell’atmosfera caratteristica delle avanguardie letterarie, dove quello che conta è la letteratura, e nient’altro. È una sorta di scena originaria: due scrittori, che si apprezzano e si riconoscono come tali, parlano di letteratura al cospetto della morte.

“Storie di fantasmi”, disse lui, “scrivo storie di fantasmi”.

“Storie di fantasmi?”. Ma in quello stesso momento trovai la sua risposta perfettamente plausibile e perfino coerente. Ognuno dei suoi libri mi era sempre sembrato l’ultimo, perché credevo che non potessero essere superati nella loro radicalità, che lui stesso avrebbe potuto riuscirci solo con difficoltà. Cosa doveva venire dopo *Le femmine*, cosa dopo *Vecchio scorticatoio*, cosa dopo *Io*, cosa dopo *Soluzione provvisoria*? E tuttavia ad ogni nuovo libro comprendevo che esso era già presente *in nuce* in quello che lo aveva preceduto. Parlammo, alla fine soltanto in poche frasi, dei sentieri che conducevano a queste storie di fantasmi – e riportavano anche indietro. (Schulze 2007)

La storia stessa della traduzione di questo testo è a sua volta una testimonianza caratteristica del modo in cui il valore letterario si trasmette in quella che potremmo definire la conversazione fra scrittori. Era stato infatti lo stesso Schulze a far conoscere Hilbig a Zangrando, suo amico e traduttore italiano, parlandogliene spesso e regalandogli, nei primi anni Duemila, una copia firmata (da Schulze) di *Das Provisorium*. Ed è per questo che Zangrando, leggendo sulla “Frankfurter Allgemeine Zeitung” il suo commosso ricordo di Hilbig, gli chiede di poterlo pubblicare in italiano; e che De Vivo, che conosce Zangrando e ne ha già pubblicato diversi testi su “Zibaldoni”, accetta di ospitarlo.²⁹ Va sottolineato che tutto questo lavoro, come quello degli scrittori e dei critici di cui si parlerà più avanti, non viene remunerato in alcun modo – il rifiuto della logica economica è, secondo Bourdieu, una delle caratteristiche fondanti del campo di produzione ristretta –, ed è fatto in nome della *illusio* specifica del campo, ovvero la credenza nei valori specifici della letteratura, o meglio di *certa* letteratura.

In questo spirito inizia a interessarsi a Hilbig anche Domenico Pinto (n. 1976), scrittore, critico e traduttore che tra il 2008 e il 2013 fa parte di una delle principali avanguardie letterarie del momento, quella animata dallo scrittore Antonio Moresco e dal critico Carla Benedetti e aggregatasi intorno al blog collettivo “Nazione indiana” (Sisto 2024: 272-279). E proprio “Nazione indiana”, come vedremo, è il luogo del web

²⁹ Nei mesi successivi Zangrando, che vive a Rovereto come Keller, prepara per l’editore una scheda di lettura di *Das Provisorium*, che però in quel momento non ha séguito. Tornerà a citare Hilbig nell’introduzione al volume di saggi di Schulze *La felicità dei mobilifici* (Zangrando 2021).

letterario italiano dove più assiduamente si parla di Hilbig. Pinto, che nei primi anni Dieci conoscerà il suo momento di maggior notorietà come critico letterario per *Alias* del “manifesto”, esordisce in realtà nella peculiare veste di traduttore-editore, ideando e dirigendo dal 2006 per la piccola casa editrice Lavieri la collana “Arno”, intitolata allo scrittore Arno Schmidt e dedicata all’esplorazione della letteratura più sperimentale, soprattutto tedesca. Oltre a tradurre egli stesso tre titoli di Schmidt (*Dalla vita di un fauno*, *Brand’s Haide* e *Specchi neri*) che risuscitano l’interesse per questo autore portato in Italia negli anni ’60 da Cesare Cases con l’Einaudi ma poi dimenticato, Pinto vi pubblica opere di Walter Kempowski, Hans Henny Jahn e Ulrike Draesner, tutte mai tradotte prima;³⁰ e in parallelo, a partire dal 2008, elabora un progetto analogo per una casa editrice di dimensioni poco maggiori, Gaffi, mettendo in cantiere una serie di opere di Hans Wollschläger (critico letterario e traduttore tedesco di Joyce), Peter Kurzeck, Marianne Fritz, Rolf Dieter Brinkmann e, appunto, Hilbig. Di quest’ultimo, che era un ammiratore di Arno Schmidt e che per questo attrae la sua attenzione, fa tradurre il romanzo “*Ich*”, che però l’editore deciderà infine di non pubblicare, come del resto tutte le altre opere in programma.³¹

Se l’ambizioso progetto elaborato per Gaffi fa naufragio, va in porto invece quello più modesto di pubblicare finalmente un testo di Hilbig in rivista. È lo stesso Pinto a invitare lo scrittore Giorgio Mascitelli (n. 1966) a tradurre il breve racconto *Der Schlaf der Gerechten* (*Il sonno dei giusti*) e a pubblicarlo su una rivista letteraria, “Sud”, pienamente integrata con l’avanguardia di “Nazione indiana”.³²

Mentre Pinto tornerà a occuparsi di Hilbig solo occasionalmente,³³ Mascitelli, a sua volta redattore di “Nazione indiana”, ne diventa negli anni seguenti il più assiduo promotore nel web letterario. Mascitelli aveva scoperto Hilbig per proprio conto qualche anno prima, probabilmente in occasione del conferimento del Büchner-Preis (2002): ricorda di aver acquistato la raccolta di racconti dal titolo *Der Schlaf der Gerechten* a Vienna, nel 2003, e di esserne rimasto “folgorato”. Leggendo altre cose, nel corso degli anni, arriva a considerarlo “il narratore tedesco più significativo, tra quelli che conosco, del periodo postmoderno, tanto per intenderci molto più di Sebald o Handke per citare

³⁰ Nel catalogo, che nel 2012 si arresta a 14 titoli, escono anche libri di autori italiani, da Antonio Pizzuto a Gherardo Bortolotti, e uno di Claude Simon.

³¹ La traduzione, realizzata da Vito Punzi e a quanto pare completa, è tuttora inedita.

³² Hilbig 2008b. A dirigere “Sud”, che reca il sottotitolo “rivista europea”, è Francesco Forlani, e tra i redattori figurano Biagio Cepollaro, Massimo Rizzante, Stefano Zangrando e lo stesso Pinto, tutti collaboratori di primo piano di “Nazione indiana”; a pubblicarla è Lavieri, l’editore della collana “Arno”. La rivista resta in vita per 15 numeri – pubblicati con alta tiratura in allegato al “Mattino” di Napoli – dal 2004 al 2012.

³³ In una recensione sul “manifesto” lo definisce “maestro in ombra della prosa tedesca del Novecento” (Pinto 2011), e nella recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* lo paragona “per vicinanza tematica e magnitudine” a Uwe Johnson (Pinto 2020).

autori della sua generazione più celebrati”.³⁴ In questo caso, per la prima volta rispetto ai precedenti di Zangrando e Pinto, Hilbig assume un rilievo notevole anche sul piano della scrittura stessa di Mascitelli:

considero Hilbig una delle mie letture importanti perché è un narratore della radicale solitudine dentro la società (e trovo che questa esperienza di alcuni scrittori del socialismo reale sia molto utile per alcune esperienze contemporanee nelle società neoliberali), per la sua capacità di trasfigurare il paesaggio fisico e sociale senza però indulgere in allegorismi con una potenza piranesiana e lo considero un erede dell'ironia hoffmaniana. Tecnicamente considero anche il suo monologo interiore molto forte, con una misura perfetta di sguardo all'esterno e sguardo interiore. (Mascitelli, intervista via mail)

Di qui l'impulso a condividere la sua scoperta con altri scrittori, dagli amici Andrea Inglese e Sergio La Chiusa, all'intera avanguardia di “Nazione indiana”, sul cui blog pubblica nel 2015 l'articolo *Scrittori da tradurre: Wolfgang Hilbig*, che accende una piccola ma vivace discussione a cui partecipano Marco Drago, Anna Chiarloni e Massimo Bonifazio. Qui, per la prima volta in Italia, Hilbig viene letto non tanto come cronista straniato della vita sotto la dittatura, ma nell'ambito della più vasta problematica di un “soggetto”, il narratore, “che è alla ricerca di sé stesso”, e lasciando intendere che le sue storie “illuminano anche i nostri casi presenti” (Mascitelli 2015). Si allarga anche il contesto letterario entro cui leggerlo, dalla tradizione tedesca del già citato Hoffmann al Novecento europeo di Beckett:

Non a caso la critica ha fatto il nome di Beckett: infatti l'assurdo di Hilbig non è mai l'evocazione dell'assurdità dell'ordinamento burocratico dello stato né tanto meno la sua manipolazione sveikianamente comica, ma è una rappresentazione di una condizione esistenziale che è in corrispondenza e in dialogo con l'assurdo del sistema. Per esempio in *Ich* (forse il suo romanzo più importante) il protagonista, scrittore nonché spia della Stasi, è incaricato di seguire un altro misterioso scrittore, ma la sua ricerca sempre di più si confonde in una sorta di nebbia densa di dubbi sulla propria condizione umana, che termina in uno stato delle cose non troppo dissimile da quello di Moran in *Molloy*. (Ibidem)

Ancora nel 2020, in occasione dell'uscita di *Le femmine/Vecchio scorticatoio*, Mascitelli interviene su “Nazione indiana” per segnalare il volume come “una novità imperdibile per tutti gli appassionati di grande letteratura”, e sottolineare ancora una volta come, leggendo Hilbig, “l'impressione innegabile [sia] che la favola narri anche di noi” (Mascitelli 2020).

Questa “impressione”, che naturalmente riguarda ogni scrittore ritenuto grande e degno di far parte del repertorio, è ribadita su “Nazione indiana” da un brano postato nel 2021 (Schulze 2021a) da un altro scrittore e redattore del blog, Giacomo Sartori (n. 1958). Si tratta di un'anteprima dal volume di Ingo Schulze *La felicità dei mobilifici*

³⁴ Giorgio Mascitelli, Intervista via mail.

(Schulze 2021b), tradotto da Stefano Zangrando e pubblicato da Marietti 1821. Vale la pena di citarne un ampio brano, perché è un tentativo esemplare di collaudare l'opera di Hilbig rileggendola alla luce di una problematica del presente, in questo caso l'"economicismo onnipervasivo" che struttura il mondo contemporaneo, con il relativo portato di distruzione ambientale e diseguaglianze globali (una problematica, sia detto tra parentesi, talmente 'enorme' che la letteratura contemporanea, inclusi i vari tentativi di *global novel*, fa notoriamente fatica a cimentarvisi).

Nel racconto *Vecchio scorticatoio* di Wolfgang Hilbig si legge: "Era strano che si corresse il rischio di cadere fuori dal mondo se ci s'interessava delle cose più semplici... e magari persino il rischio di sparire dal mondo. Era come se anche gli oggetti più semplici, se solo vi si rifletteva abbastanza a lungo, si estendessero fino alle profondità sotterranee, come se fossero legati con una fibra della loro essenza al male nascosto".

Ciò che Wolfgang Hilbig coglie nel suo valore universale è un'esperienza che ognuna e ognuno di noi può fare ogni giorno, è il doppio fondo delle cose. A volte è sufficiente prendere coscienza delle condizioni in cui vengono prodotti i nostri alimenti. Da lì si può proseguire considerando le condizioni di produzione del cotone della mia camicia e quelle in cui viene cucito il tessuto – per non parlare delle materie prime e dei prodotti di cui necessita la nostra *way of life* giorno dopo giorno, ora dopo ora. Il bel mondo della nostra merce è sorretto nel profondo da un lavoro massacrante e non troppo diverso dal lavoro schiavile. Basta grattare un poco la superficie – a volte di più, a volte di meno – ed ecco che inizia il viaggio all'inferno. (Schulze 2021a)

Con l'uscita di *Le femmine/Vecchio scorticatoio* si inaugura una nuova fase. Finalmente c'è un testo (dopo *La presenza dei gatti*, da tempo fuori catalogo) attraverso cui conoscere Hilbig, misurarne il valore, e, non ultimo, comprendere a fondo testi come quello appena citato. Tra le molte recensioni al volume, a cui si è già accennato, vorrei qui esaminare più da vicino quelle firmate da scrittori e apparse su riviste letterarie del web. Anche in questo caso si va dal polo più autonomo delle riviste militanti a quello più eteronomo delle riviste generaliste.

Su "Rivista studio", un 'magazine' patinato che proprio per questo cerca di essere *trendy* anche in questioni di letteratura, Leonardo G. Luccone (n. 1973), fondatore dell'agenzia letteraria Oblique, partecipa alla gara ad allargare gli interlocutori letterari di Hilbig (ribadiamo: reali e possibili), citando non solo Joyce e Beckett, ma anche Rimbaud, Hrabal, Bukowski, e naturalmente Kafka: "Hilbig non svela mai il bersaglio della sua narrazione; non c'è scure politica nel suo tormento. Ci racconta in fondo sempre la stessa storia, quella di uno scrittore solo, fallito, braccato da forze invisibili, spiato kafkianamente da persone incappucciate che lo sferzano con 'capi d'accusa inintelligibili'" (Luccone 2021). Al polo opposto, su una rivista di ricerca come

“Cattedrale”,³⁵ anche Andrea Cafarella (n. 1989) – in un resoconto in prima persona dalla prosa enfatica e prolissa, ma contraddistinto dal tono della conversazione tra scrittori che abbiamo già incontrato – legge Hilbig in chiave per così dire esistenzialista, associandolo a Thomas Bernhard, a Gombrowicz, e soprattutto a un altro scrittore dissidente della DDR, Reiner Kunze (Cafarella 2020). Assai significativa è, anche, la recensione di Carla Tolomeo – artista, non scrittrice, ma moglie dello scrittore Giancarlo Vigorelli – apparsa su “Satisfaction”, la rivista letteraria generalista fondata dal critico Gian Paolo Serino, a lungo firma di “Repubblica”, che potremmo collocare grossomodo a metà strada tra le due precedenti.³⁶ Anche in questo caso la lettura è dichiaratamente ingenua, priva degli elementi di contesto che hanno quelle dei germanisti, ma proprio per questo libera di fare associazioni imprevedibili, come quella tra Hilbig e “*La sparviera* di Gianna Manzini, *Il male oscuro* di Giuseppe Berto, il *Diario di una Schizofrenica* di Madame Séger” (Tolomeo Vigorelli 2020).

Queste letture, che magari non aggiungono molto a quanto già messo in rilievo dagli specialisti, contribuiscono tuttavia in misura non trascurabile a integrare Hilbig nel discorso letterario italiano, legittimando l’interesse per la sua opera in ambienti letterari molto diversi tra loro, e fornendone coordinate di lettura più familiari, potremmo dire anche addomesticanti (penso al ricorrente, banalizzante richiamo a un Kafka ancora letto in chiave esistenzialista), ma che sono un presupposto indispensabile perché sia effettivamente letta, metabolizzata.

In questo quadro è interessante l’operazione della rivista letteraria “Altri animali”, che su iniziativa di Giulia Priore, giovane editor con esperienze in Germania,³⁷ pubblica la versione italiana del saggio del 1994 di Roberto Cazzola, che come si è già rilevato è il primo ampio testo critico scritto da un italiano su Hilbig. Qui Cazzola, scrittore a sua volta, metteva precocemente Hilbig in relazione con il modernismo di un Baudelaire: “In Hilbig la scelta di poetizzare il brutto, il contaminato e il patologico si ricollega al modernismo letterario, ad autori come Baudelaire e Benn, per esempio” (Cazzola 2021).

La metabolizzazione di Hilbig appare già in fase avanzata nella recensione *en poète* firmata da un altro scrittore, Luigi Abiusi (n. 1974), per “Fata Morgana Web”, una rivista

³⁵ Fondata nel 2014 da Rossella Milone e Armando Festa, “Cattedrale: Osservatorio sul racconto”, è una rivista di scrittori per scrittori, come segnala il titolo stesso, ispirato a un celeberrimo racconto di Raymond Carver.

³⁶ “Satisfaction” appare più professionale e riconosciuta di “Cattedrale”, dal momento che vi contribuiscono scrittori molto accreditati nel campo di produzione ristretta come Aldo Nove, Tommaso Pincio e Lello Voce, e professori universitari come Massimo Rizzante.

³⁷ “Altri animali: Scenari culturali” appartiene all’area editoriale: nasce da una costola della casa editrice di ricerca Racconti, è diretta da un’editor, Roberta Sofia, ed è redatta da un’editor, Giulia Priore. Quest’ultima ha poi lavorato a Berlino alla casa editrice di Klaus Wagenbach, che in Germania ha antologizzato più volte Hilbig.

di cinema e arti che si colloca in area accademica.³⁸ Abiusi inserisce lo scrittore tedesco in una genealogia che fa risalire a Flaubert e passare per Pasternak e Bruno Schulz, all'insegna di un "misticismo estetico" che persegue "una concretezza della parola, satura di fonemi mentre si fa fenomeno" (Abiusi 2021), dandone così una lettura che risponde alla più pura logica artistica, agli antipodi tanto di quella politica quanto di quella ingenuamente esistenzialista. Ma soprattutto, sulla base di una fascinazione – o forse di un'affinità – di poetica, Abiusi *riproduce* lo stile di Hilbig, in una prosa che sembra fare a gara con quella di *Vecchio scorticatoio* attraverso la traduzione di Gado, che definisce "straordinaria", "non una semplice trasposizione dal tedesco" ma il "traslato della purezza, della viscosa, tonica mitopoiesi incarnate dal verbo di Hilbig" (ibidem). Eccone un saggio:

E allora i campi macchiati di carcami, di purulenze scoppiate, di stoppie, e interpolati di ciarpami, rifiuti di ogni genere, di scoli chimici a formare specchi di liquami elettrici su cui si riflette la luna, la notte fosforica, vivono nella pronuncia letteraria, dei necessitati neologismi eretti da Gado in un tripudio fonico, come esalato dai fantasmi dei salici, nell'aggregarsi e sgranarsi dei suoni e degli abbagli occidui. [...] E così in progressione, in fulgida, musica fantasmagoria, senza sosta: la rincorsa a riempire di sostanza, di pus tuberoso, mitico, l'ipostasi, l'ossatura della sintassi, l'ipotesi tutta ipotattica dell'esistente, perché evidentemente la sostanza delle cose è la parola, il segno, il tono, e le cose esistono solo in essi, nella loro pasta salivosa, carnosa di lingua, che mostra e sillaba e suona. (Ibidem)

Resta da accennare alla metabolizzazione – se di metabolizzazione si può parlare per operazioni di portata per ora assai modesta – della poesia di Hilbig, che avviene in circuiti in larga misura distinti da quelli della prosa. Anche in questo caso, se nessun poeta italiano tra i più riconosciuti si è pubblicamente interessato al nostro, il lavoro di poeti e traduttori ha comunque prodotto nel tempo, su riviste cartacee e on-line, un piccolo repertorio di undici testi,³⁹ la cui storia si può brevemente ripercorrere in tre tappe.

La prima, che potremmo definire 'cartacea', vede protagonista ancora una volta Anna Chiarloni, che alla fine degli anni Novanta ripubblica *paese di odori e guizzar di parole* su "Anterem", storica rivista di poesia fondata a Verona nel 1976 da Flavio Ermini (Hilbig 1998 e 1999).⁴⁰ La seconda tappa, che ci riporta nel web, vede coinvolta invece una

³⁸ Il direttore, Roberto De Gaetano, insegna Cinema e scrittura critica alla Sapienza di Roma.

³⁹ A cui vanno aggiunte le dodici a cui si è già accennato, apparse in sedi squisitamente accademiche (le tre di Costa 1999, le sei pubblicate qui su "Cosmo"), o dovute a operazioni che rispondono a una logica puramente editoriale (le tre di Wagenbach 2010), di cui, come si diceva, pochi si sono accorti, anche nel sottocampo della poesia.

⁴⁰ *guizzar di parole* è stata ripubblicata sull'ultimo numero della rivista, il 100: v. Hilbig 2020. "Anterem: rivista di poesia e scritture di ricerca" è redatta da poeti, tra cui Giorgio Bonacini, Mara Cini e Laura Caccia. Cfr. www.anteremedizioni.it.

poetessa, Anna Maria Curci (n. 1960),⁴¹ che, scoperto Hilbig sfogliando un'antologia (*Deutsche Literatur der 70er Jahre*, curata da Christoph Buchwald e Klaus Wagenbach nel 1995), si cimenta nella traduzione di *Episode (Episodio)* e di *Bahnhof (Stazione)*, pubblicate nel 2012 (Hilbig 2012a e 2012b) rispettivamente sul lit-blog collettivo "Poetarum silva", fondato pochi anni prima sul modello di "Nazione indiana" e sul suo blog personale "Cronache di Mutter Courage".⁴² La terza tappa, decisamente più recente, si deve all'attività di Nino Muzzi (n.1943),⁴³ traduttore di poesia di lungo corso, che arriva a Hilbig attraverso la piattaforma internazionale di poesia "lyrikline",⁴⁴ con cui collabora regolarmente, e per la quale nel 2022 traduce sette testi: *Aqua alba (Aqua alba)*, *Berlin. Sublunar (Berlino. Sublunare)*, *Blätter und Schatten (Foglie e ombra)*, *L'île Méditerranée (L'isola Mediterraneo)*, *Natureingang (Natureingang)*, *Noch (Ancora)* e *fragwürdige rückkehr (dubitoso ritorno)*.⁴⁵ Della poesia di Hilbig, Muzzi apprezza "l'impasto" con la realtà del lavoro industriale, della Natura piegata a paesaggio dell'anima", che tenta di rendere "rovistando nella [sua] lingua natale (il Toscano)".⁴⁶

"Anterem" e "La poesia e lo spirito" sono istituzioni di rilievo delle avanguardie poetiche italiane, vocate all'esplorazione di nuove voci; e "lyrikline", pur essendo una piattaforma più divulgativa, che presenta prevalentemente poeti consacrati (e tale è Hilbig in Germania), in Italia è nota soprattutto agli 'addetti ai lavori' della poesia. Sono sedi perfettamente in linea con l'intento di far conoscere Hilbig nel circuito ristretto di chi in Italia si occupa, per vocazione o per mestiere, di poesia, ma lontane dall'aver la risonanza, p.es., di una rivista come "Poesia" di Nicola Crocetti, oggi forse la più centrale – quasi *mainstream!* – nel sottocampo della poesia italiana, che tuttavia, benché attiva dal 1988 e programmaticamente dedita alla scoperta di nuove voci (tra cui molte tedesche: Heiner Müller, Peter Waterhouse, Thomas Kling, Uwe Kolbe, Barbara Köhler, Jan

⁴¹ Insegnante di lingua tedesca in un liceo romano, Curci traduce volentieri poesia tedesca: tra gli altri Lutz Seiler e Hilde Domin.

⁴² "Poetarum silva", attivo dal 2010, è animato dai poeti Natalia Castaldi, Gianni Montieri, Anna Maria Curci, Fabio Michieli e Giulia Bocchio. Cfr. www.poetarumsilva.com. Su queste traduzioni intervengono, nei commenti, i poeti Renzo Favaron, Cristina Bove e Riccardo Uccheddu, facendo riferimenti a Bukowski e all'espressionismo tedesco.

⁴³ Anch'egli ex-insegnante di tedesco nella scuola superiore, ha tradotto l'intero *Faust* di Goethe, Hölderlin, Heine, Rilke, Trakl, Lasker-Schüler, Benn, Brecht, Bachmann, Celan, Domin. Per un profilo biografico: www.lyrikline.org/en/translators/details/2457/nino-muzzi.

⁴⁴ Fondato nel 1999 da Heiko Strunk nell'ambito della Literaturwerkstatt Berlin, "lyrikline: listen to the poet" è oggi una piattaforma di poesia tra le più riconosciute a livello internazionale: ospita quasi 15.000 poesie di oltre 1.600 poeti, tradotte in 92 lingue da oltre 3.600 traduttori, accompagnate dalla loro lettura ad alta voce: www.lyrikline.org/en/home/.

⁴⁵ www.lyrikline.org/en/authors/wolfgang-hilbig; solo l'ultima appare su www.poeta-re.it/muzzinino.html [ultimo accesso: 30.09.2024]. In entrambi i casi non è indicata la data di pubblicazione, che tuttavia va collocata nel 2022.

⁴⁶ Nino Muzzi, intervista via mail.

Koneffke, Kerstin Hensel, Raul Schrott, Mascha Kaléko...) non ha ancora mai ospitato testi di Hilbig. Il suo capitale simbolico di poeta in Italia – più ancora di quello di prosatore – è dunque ancora in gran parte da costruire. E i prossimi passaggi potrebbero essere – fisiologicamente – la pubblicazione di qualche traduzione in riviste più centrali, da “Poesia” a “Nazione Indiana”, e poi, forse, di un volume antologico. Ma non è detto che accada, né quando.

4. Caso e necessità: la costruzione del valore letterario

La traiettoria di Hilbig in Italia è, abbiamo visto, ancora ai suoi inizi e, come ogni traiettoria, imprevedibile. La pubblicazione di “Io”, prevista per il 2025, e le reazioni che susciterà saranno sicuramente una tappa importante in direzione del suo possibile riconoscimento fra gli autori consacrati del repertorio italiano; ma l’interesse per la sua opera potrebbe anche, in seguito, scemare rapidamente. Nulla autorizza a fare previsioni: tutto dipenderà dalle prese di posizione di attori che agiranno – o non agiranno – nel futuro.

La ricostruzione delle prese di posizione del passato e, per sommi capi, della loro genesi, ci consente tuttavia, in chiusura, di soffermarci su un aspetto della teoria dei campi che le ha spesso attratto delle critiche, ovvero il rapporto fra caso e necessità: il metodo di Bourdieu è stato spesso accusato di determinismo, e di non tenere debito conto di ciò che, in letteratura come in altri campi, accade *per caso*. È davvero così?

Spesso, in realtà, sono quelle che Bourdieu chiama disposizioni (che a loro volta nel loro insieme formano un *habitus*) a generare ciò che, se non si adotta una visione *relazionale* del mondo sociale che consenta di osservare le strutture materiali e simboliche entro cui ciascuno di noi agisce, potrebbe apparire semplicemente un *caso*. Un italiano che non avesse una conoscenza del tedesco e una disposizione, in genere sviluppata all’università, a interessarsi a *certa* letteratura tedesca (contemporanea, della DDR, poesia), nei primi anni ’90 avrebbe ignorato il suggerimento di lettura di un amico, di un conoscente o di una rivista di leggere Hilbig, o sarebbe passato davanti alle vetrine delle librerie berlinesi senza neppure notarne i libri. Agnese Grieco, invece, che quelle disposizioni le possiede, entra nella libreria, compra il libro, lo legge, e poi vorrà anche tradurlo. Anche Marianelli, Chiarloni o Crescenzi non incontrano Hilbig per caso, ma perché sono germanisti, dedicano tempo e attenzione alla letteratura tedesca, a *certa* letteratura tedesca, spesso all’interno di un quadro d’interesse ben definito, come l’antologia di poesie sulla caduta del muro a cui Chiarloni lavora nel 1991.

In secondo luogo, l’incontro con l’opera di uno scrittore, di cui queste disposizioni sono la condizione necessaria, non può tradursi in azione, in agire sociale, se non in presenza di quelli che Bourdieu chiama interessi specifici, che dipendono dalla posizione

di ciascuno in un campo. Posso conoscere e apprezzare Hilbig, ma non farne nulla. Se invece sono un accademico, posso avere interesse a scrivere un saggio o a organizzare un convegno sulla sua opera, se sono un traduttore posso avere interesse a proporla la traduzione a un editore, se sono un poeta posso avere interesse a tradurlo, o persino a imitarlo o parodiarlo in una mia opera. L'interesse non è necessariamente economico, anzi, nel caso di scrittori poco riconosciuti come Hilbig, sottolinea Bourdieu, è prevalentemente simbolico: nel campo specifico in cui si prende posizione è possibile trarre profitti simbolici non irrisoni da una traduzione o da un saggio, soprattutto se il capitale simbolico dell'autore in questione è destinato – ma non possiamo saperlo in anticipo: è una scommessa – a crescere in modo consistente.

In terzo luogo, l'agire sociale si traduce in prodotto – una traduzione, un libro, un articolo, ecc. – solo se incontra gli interessi specifici di istituzioni del campo, come riviste, case editrici, dipartimenti universitari. Così l'interesse specifico di Roberta Gado a tradurre Hilbig può produrre un libro solo quando incontra l'interesse specifico dell'editore Keller ad aprire il suo catalogo ad alcuni classici del Novecento mitteleuropeo; interesse che potrebbe venir meno in assenza di un riscontro di vendite o quantomeno di profitti simbolici sul piano della critica. Il libro, peraltro, trae parte del suo capitale simbolico da quello dell'editore (Hilbig ne avrebbe senz'altro di più, se pubblicato da Einaudi o da Adelphi) e incorpora l'interpretazione specifica che questi (insieme al traduttore, all'eventuale prefatore, ecc.) gli dà, come avviene p.es. per la lettura in chiave modernista e internazionale proposta nei paratesti di *Le femmine/Vecchio scorticatoio*, con i suoi richiami a Joyce, Krasznahorkai e Sebald.

Infine, un'opera, una volta tradotta e pubblicata, diventa efficace nel campo d'arrivo, e stimola dunque nuove letture e nuove opere, solo se la comunità degli addetti ai lavori le riconosce valore letterario. Per la consacrazione di Hilbig abbiamo visto impegnarsi sia i germanisti, nel campo accademico, sia gli scrittori e i critici militanti, nel campo letterario in senso stretto, tanto nella zona delle riviste generaliste (da "Rivista Studio" ai supplementi dei quotidiani) quanto in quella delle riviste strettamente letterarie (dall'avanguardia consacrata di "Nazione indiana" a quella più dominata di "Cattedrale", fino alla divulgazione critica di "Satisfaction"). Ma la consacrazione vera e propria ha luogo solo se il valore letterario viene riconosciuto dagli attori dominanti del campo, o se i dominati che lo riconoscono arrivano nel tempo a detenere posizioni dominanti. Per Hilbig questo non è ancora avvenuto: chi se ne è occupato finora scommette, da posizioni dominate, sul suo valore, o meglio sul riconoscimento del suo valore, come il vociano Alberto Spaini scommetteva sul valore di Thomas Mann nel 1915, scrivendone, traducendolo e proponendolo senza successo agli editori, senza poter prevedere che nel 1929 gli sarebbe stato assegnato il Nobel e che da allora, e solo da allora, i maggiori editori italiani se lo sarebbero conteso (v. Sisto 2020b).

La costruzione del valore letterario implica un lavoro collettivo, che coinvolge una quantità di attori in diverse zone del campo, in una dimensione tanto locale quanto transnazionale. Per questo è fondamentale il concorso fra i tre circuiti che qui abbiamo indagato separatamente: quello critico-accademico, quello traduttivo-editoriale e quello letterario-militante.⁴⁷ Solo l'esame delle posizioni degli attori nel campo letterario e nei rispettivi circuiti, delle loro traiettorie e delle loro prese di posizione, consente di comprendere come l'opera letteraria – anche in traduzione – sia fatta non una sola, ma “cento, mille volte, da tutti coloro che a essa si interessano, che trovano un interesse materiale o simbolico nel leggerla, classificarla, decifrarla, commentarla, riprodurla, criticarla, combatterla, conoscerla, possederla” (Bourdieu 2005, 242). Tra questi, che adotti la terza o la prima persona, va annoverato, *naturalmente*, anche l'autore di queste pagine.

⁴⁷ Altri circuiti, spesso decisivi, come p.es. quello dei premi nazionali e internazionali, quello dell'editoria commerciale o quello del cinema non hanno (finora) avuto interesse a prendere in considerazione Hilbig (che non ha ricevuto il Nobel, né alcun premio italiano, non ha mai venduto bene né ha visto trarre film dalle sue opere).

BIBLIOGRAFIA

- ABIUSI, L. 2021. “La parola tradotta. Pasternak, Schulz, Hilbig”. *Fata Morgana Web*, 25 aprile. <https://www.fatamorganaweb.it/boris-pasternak-wolfgang-schulz-wolfgang-hilbig/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- BONIFAZIO, M. 2025. “Arturo Farinelli e le letterature straniere”. *ri.tra / rivista di traduzione* 3, in corso di pubblicazione.
- BOURDIEU, P. 2005 [1992]. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, ed. by A. Boschetti, E. Bottaro. Milano: il Saggiatore.
- BOSCHETTI, A. 2023. *Teoria dei campi, Transnational turn e storia letteraria*. Macerata: Quodlibet.
- BUCHWALD, C., WAGENBACH, K. (eds.). 1995. *Deutsche Literatur der 70er Jahre*. Berlin: Wagenbach.
- CAFARELLA, A. 2020. “Gli anni meravigliosi del Vecchio scorticatoio: la letteratura della DDR, da Kunze a Hilbig” [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di Wolfgang Hilbig]. *Cattedrale*, 13 gennaio. <https://www.osservatoriocattedrale.com/riflessioni-in/2020/1/13/gli-anni-meravigliosi-del-vecchio-scorticatoio> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- CAZZOLA, R. 1994. “Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Zu der Erzählung *Die Weiber*”. In: U. Wittstock (ed.) *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 153-179. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2021. “Contaminati il Paese, la gente, il linguaggio. Sul racconto di Wolfgang Hilbig *Le femmine*”. *Altri Animali*, 21 aprile. <https://www.altrianimali.it/2021/04/09/contaminati-paese-la-gente-linguaggio/> [Ultima consultazione 30.09.2024].
- . 2023. *Un quarto di pera di Giulio Einaudi e altre memorie editoriali*. Torino: SEB27.
- CHIARLONI, A. 1988. *Christa Wolf*. Torino: Tirrenia.
- . (ed.). 1994. *Nuovi poeti tedeschi*. Torino: Einaudi.
- . 1998. *Germania 1989. Cronache letterarie della riunificazione tedesca*. Milano: Franco Angeli.
- . 2024. “Cesare Cases. Un ricordo dal vivo”. In: M. Sisto (ed.) *Cesare Cases. L'opera – l'archivio – l'eredità*, 17-22. Sezione monografica de *L'ospite ingrato*, 15.1.
- . ISSELSTEIN, U. (eds.). 1990. *Poesia tedesca del Novecento*. Torino: Einaudi.
- . PANKOKE, H. (eds.). 1991. *Grenzfallgedichte. Eine deutsche Anthologie*. Berlin: Aufbau.
- . MORELLO, R. (eds.). 1996. *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- . FRIEDRICH, G. (eds.). 1999. *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- COSTA, M. 1999. “Wolfgang Hilbig. La stanchezza del poetare”. In A. Chiarloni, G. Friedrich (eds.) *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, 105-121. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- COSTAZZA, A. 2002. “Die Stasi als Metapher in Wolfgang Hilbigs Prosawerk”. In F. Cambi, A. Fambrini (eds.) *Zehn Jahre nachher: poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, 235-269. Trento: Università di Trento.
- CRESCENZI, L. 2020. “La DDR di Hilbig in una bolla di sapone” [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *Alias/il manifesto*, 1 marzo.
- FORTE, L. 2019. “L'odore di bestie scuoiate soffoca la DDR” [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *Tuttolibri/La Stampa*, 7 dicembre.
- HILBIG, W. 1996. *La presenza dei gatti*. Trad. it. A. Grieco. Milano: il Saggiatore.

- . 1998. *paese di odori*. Trad. it. A. Chiarloni. *Anterem: rivista di ricerca letteraria* 57: 40-41.
- . 1999. *guizzar di parole*. Trad. it. A. Chiarloni. *Anterem: rivista di ricerca letteraria* 58: 38-39.
- . 2003. *Chi?* Trad. it. M. Bonifazio. In G. Cerruti, G. Bosco (eds.) *L'almanacco 2003. Il romanzo dell'io*, 48-52. Torino: Portofranco.
- . 2004. *Yo*. Trad. es. C. Arranz. Madrid: Losada.
- . 2008. *Gedichte*, mit einem Nachwort von Uwe Kolbe. Frankfurt a.M.: Fischer.
- . 2008. *Il sonno dei giusti*. Trad. it. G. Mascitelli. *Sud. Rivista europea* 11: 15.
- . 2012a. *episodio*. Trad. it. A. M. Curci. *Poetarum silva*, 9 novembre. <https://poetarumsilva.com/2012/11/09/gli-anni-meravigliosi-2-wolfgang-hilbig/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- . 2012b. *stazione*. Trad. it. A. M. Curci. *Cronache di Mutter Courage*, 9 novembre. https://muttercourage.typepad.com/cronache_di_muttercourage/2012/11/wolfgang-hilbig-stazione.html [Ultima consultazione 30/09/2024].
- . 2019a. *Le femmine/Vecchio scorticatoio*. Trad. it. R. Cravero, R. Gado. Rovereto: Keller.
- . 2019b. *T'*. Trad. en. I. Fargo Cole. Calcutta: Seagull Books.
- . 2020. *guizzar di parole*. Trad. it. A. Chiarloni. *Anterem: rivista di ricerca letteraria* 100: 230.
- LATINI, M. 2015. "Wolfgang Hilbig". In *Enciclopedia Italiana*, IX Appendice. Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/wolfgang-hilbig_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/wolfgang-hilbig_(Enciclopedia-Italiana)/) [Ultima consultazione 30/09/2024].
- LUCCONE, L. G. 2021. "La riscoperta di Wolfgang Hilbig, scrittore straniato del Novecento". *Rivista studio*, 3 marzo. <https://www.rivistastudio.com/wolfgang-hilbig/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- MACCARI TABIANI, S. 1996. "Nelle notti di Hilbig i gatti son grigi e poco autonomi" [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *il manifesto*, 26 settembre.
- MAGRIS, C. 1999. *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno. Saggi 1974-1998*. Milano: Garzanti.
- MARIANELLI, M. 1993. "L'utopia nelle letterature italiana e tedesca del dopoguerra. Conversazione immaginaria". *Belfagor* 48. 6: 687-709.
- MASCITELLI, G. 2015. "Scrittori da tradurre: Wolfgang Hilbig". *Nazione indiana*, 26 ottobre. <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/26/scrittori-da-tradurre-wolfgang-hilbig/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- . 2020. *Le femmine di Hilbig* [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *Nazione indiana*, 6 gennaio. <https://www.nazioneindiana.com/2020/01/06/le-femmine-di-hilbig/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- PAGLIERI, M. 2002. "Cacciari, Ceronetti, Magris confronto con la cultura tedesca". *la Repubblica*, 4 maggio, 7 (sez. Torino).
- PINTO, D. 2011. "Geografie mentali di Ingo Schulze". *Alias/il manifesto*, 24 giugno.
- . 2020. "Appunti sui polsini (Hilbig)" [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *Alias/il manifesto*, 15 dicembre.
- REITANI, L. 2020. "Lo stato-carcere come esperienza esistenziale" [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *La domenica/Il sole 24 ore*, 8 marzo.
- ROSSO, M. 2023. *Spatial turn, identità e migrazione. Berlino prima e dopo la caduta del Muro nei romanzi "Ich" di Wolfgang Hilbig e "Alle Tage" di Terézia Mora*. Tesi di dottorato. Rel. Stefania Sbarra. Venezia: Università Ca' Foscari.
- ROVAGNATI, G. 1996. *Wolfgang Hilbig: La presenza dei gatti* [recensione a *La presenza dei gatti* di W. Hilbig]. *l'Gazetin*, dicembre.

- SCHULZE, I. 2007. “Il pugile e il profumo della ginestra”. Trad. it. S. Zangrando. *Zibaldoni e altre meraviglie*, 28 giugno. <https://www.zibaldoni.it/2007/06/28/pugile/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- . 2011. *Arance e angeli: bozzetti italiani*. Trad. it. S. Zangrando. Milano: Feltrinelli.
- . 2021a. “La felicità dei mobilifici”. *Nazione indiana*, 22 maggio. <https://www.nazioneindiana.com/2021/05/22/la-felicita-dei-mobilifici/> [Ultima consultazione 30.09.2024].
- . 2021b. *La felicità dei mobilifici*. Trad. it. S. Zangrando. Genova: Marietti 1820.
- SISTO, M. (ed.). 2009a. *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*. Milano: Libri Scheiwiller.
- . 2009b. “Una grande sintesi di movimento”. Enrico Filippini e l'importazione della nuova letteratura tedesca in Italia (1959-1969). In S. Bianconi (ed.) *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco. Atti della Giornata di studio (Locarno, 4 ottobre 2008)*, 25-39. Bellinzona: Salvioni.
- . 2011. “Gli intellettuali italiani e la Germania socialista. Un percorso attraverso gli scritti di Cesare Cases”. In M. Martini, Th. Schaarschmidt (eds.) *Riflessioni sulla DDR. Atti della LII Settimana di studio (Trento, 13-16 ottobre 2009)*, 97-121. Bologna: il Mulino.
- . 2020a. “La marginalità radical di un autodidatta geniale”. *L'Indice dei libri del mese* 1: 10.
- . 2020b. “Literary journals and book series as agents of consecration: Thomas Mann and Franz Kafka in the Italian literary field (1908-1938)”. In L. Fóllica, D. Roig Sanz, S. Caristia (eds.) *Literary Translation in Periodicals. Methodological challenges for a transnational approach*, 66-92. Amsterdam: John Benjamins.
- . 2024. “Il web letterario italiano. Genesi e struttura di un sottocampo”. In A. Baldini, M. Sisto (eds.) *Lo spazio dei possibili. Studi sul campo letterario italiano*, 265-292. Macerata: Quodlibet.
- SOSSAI, M.R. 2018. “Imparare dai ‘devianti’. Intervista con Dora Garcia”. *Art Tribune*, 15 agosto. <https://www.arttribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/08/intervista-dora-garcia/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- SPEDICATO, E. 1996. “Le rivelazioni di Hilbig” [recensione a *La presenza dei gatti* di W. Hilbig]. *L'Indice dei libri del mese* 6: 10.
- STILLMARK, H.-Ch. 2009. “Wolfgang Hilbig, Lieber Lord Chandos, 2002”. In M. Bonifazio, D. Nelva, M. Sisto (eds.) *Il saggio tedesco del Novecento. Saggi in onore di Anna Chiarloni*, 459-466. Firenze: Le Lettere.
- TOLOMEO VIGORELLI, C. 2020. “Wolfgang Hilbig, *Le femmine e Vecchio scorticatoio*” [recensione a *Le femmine/Vecchio scorticatoio* di W. Hilbig]. *Satisfiction*, 14 gennaio. <https://www.satisfiction.eu/wolfgang-hilbig-le-femmine-e-vecchio-scorticatoio-2/> [Ultima consultazione 30/09/2024].
- VOGLIOTTI, D. 1997. *L'opera di Wolfgang Hilbig*. Tesi di laurea. Rel. A. Chiarloni, H.-Ch. Stillmark. Torino: Università degli Studi.
- WAGENBACH, K. (ed.). 2010. *Cento poesie della DDR*. Milano: ISBN.
- WITTSTOCK, U. (ed.). 1994. *Wolfgang Hilbig: Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- ZANGRANDO, S. 2021. “Introduzione”. In I. Schulze, *La felicità dei mobilifici*. Genova: Marietti 1820: 3-11.

FOCUS

Interpretationen und Gedichte | Interpretazioni e poesie





ANNA CHIARLONI

ICONE DI UNA CATASTROFE

L'Ofelia di Wolfgang Hilbig

ABSTRACT: The paper is centered on the analysis of Hilbig's poem "Ophelia". The first part focuses on the previous pictorial and literary interpretations of Shakespeare's character, with particular stress on Millais, Rimbaud and Heym. The second part of the essay highlights how Ophelia's corpse engenders a rhetoric of the ecological death in our modern world.

KEYWORDS: DDR-Literature; Wolfgang Hilbig; Poetry; Ecology.

The time is out of joint
Hamlet I.5

Il testo è datato – 1976/77. È il tempo dello strappo che ha diviso la DDR – pro e contro Wolf Biermann, il cantautore espulso dalla Repubblica nel novembre del 1976. Ma quale era il clima politico precedente a quella cesura, che aria aveva respirato Wolfgang Hilbig – lui nato in Turingia nel 1941? Mi si consenta uno sguardo all'indietro, usando per così dire il grandangolo.

Inaugurato nel 1970 un felice periodo di distensione tra i due blocchi grazie alla Ostpolitik di Brandt, si avvia il riconoscimento della DDR come stato sovrano da parte della Germania di Bonn e di vari stati europei. Nello stesso anno vediamo il Cancelliere in visita a Berlino Est – sono immagini di grande impatto simbolico. Per la repubblica socialista si apre un periodo di stabilità politica e di sviluppo economico mediato, a partire dal 1971, dal 'nuovo corso' della presidenza Honecker. Immediato il riverbero sul piano culturale: il governo della DDR riconosce infatti agli scrittori una propria specifica competenza e, all'arte in generale, una funzione sovrana e insostituibile. Cosa significa questo in concreto? Un caso paradigmatico: la ristampa nel 1974 di *Riflessioni su Christa T.*, un romanzo del lutto – Christa Wolf inserisce nell'ordito narrativo sia la rivolta di Berlino Est del 1953 che la tragedia di Budapest del 1956 – congelato alla sua prima uscita (1968) in una tiratura ridottissima. È un segnale di svolta: si afferma cioè, all'interno del campo letterario della DDR, un paradigma critico, contrapposto alla norma imposta non solo attraverso la censura, ma soprattutto attraverso il controllo di stampo sovietico del discorso pubblico.

Negli anni Settanta la cultura si muove in sintesi tra due estremi: da una parte prosegue la produzione di corredo e sostegno al potere costituito, attenta ai canoni del realismo secondo le linee tracciate dal *Bitterfelder Weg*, il programma destinato alla diffusione della letteratura nella classe operaia; dall'altra si dilata una ricerca di autonomia rispetto alla narrazione istituzionale della Repubblica, tradizionalmente articolata in temi quali l'antifascismo e l'edificazione del socialismo, la riforma agraria e le conquiste della classe operaia. Prolifera, anche grazie a una vivace circolazione di *samizdat*, una scrittura sperimentale orientata verso l'indagine di nuovi aspetti dell'io e del mondo. Solitudine, deterioramento della natura, forme di disagio e di lutto esistenziale intessono la narrativa, determinando una sorta di tollerato controcanto alla retorica ufficiale.

Complessivamente la cultura della DDR si apre a nuovi orizzonti: la pittura di Werner Tübke approda al surrealismo¹, i romanzi della Wolf, di Irmtraud Morgner e di Christoph Hein esplorano modalità di scrittura antirealistica, il teatro di Heiner Müller e la poesia di Volker Braun riattivano le forme stranianti delle avanguardie degli anni venti, mentre la critica più avanzata recupera al marxismo le bistrattate correnti della 'decadenza' e del modernismo europeo, rimettendo in circolo autori come Rimbaud e Kafka, Joyce e Artaud, Beckett e altri.

Tracciato il contesto culturale, dove si colloca Wolfgang Hilbig?

Orfano – il padre è caduto a Stalingrado – Hilbig cresce col nonno minatore in Sassonia, pratica diversi mestieri, diventa fuochista e scrive versi. Il poeta simbolista dell'altoforno, è stato definito. Sembra un esito felice del *Bitterfelder Weg*, ma non viene dai *Zirkel schreibender Arbeiter*, Hilbig è un autodidatta – e batte altre strade, negandosi alla norma pedagogica vigente.

La Stasi disapprova i suoi esordi lirici sequestrandogli alcuni manoscritti – saranno rintracciati nell'archivio dei servizi segreti dopo il 1989. Hilbig reagisce pubblicando nella Germania di Bonn – sempre ghiotta di voci dissidenti – ribadendo la sua posizione fin dal titolo della raccolta: *Abwesenheit* (Fischer 1979). Dovranno passare cinque anni prima di pubblicare nella DDR: *Stimme Stimme* uscirà da Reclam Ost nel 1983.

Scrive Michele Sisto:

Il tratto più affascinante e inquietante di questo geniale autodidatta è la sua marginalità radicale, estrema, che si traduce in una sostanziale estraneità alla cultura borghese e alle sue categorie di lettura del mondo: assente ogni filosofia della storia, in Hilbig non c'è distinzione sostanziale tra passato e futuro, progresso e reazione, comunismo e capitalismo. Se per un verso questa assenza di segnali

¹ Emblematica delle tendenze precedenti è la pittura di Willi Sitte, si veda ad esempio Willy Sitte, *Chemiearbeiter am Schaltpult*, 1968, Kunstmuseum Halle. https://www.perlentaucher.de/efeu/2021-11-02.html?nle_id=10013 [ultimo accesso 24/04/2023].

d'orientamento rischia di portare al nichilismo, dall'altro apre alla sua scrittura imprevedibili spazi di esplorazione, potenti scorci visionari. (L'INDICE 3 gennaio 2020)

È il caso dell'*Ophelia*. Qui l'accento cade infatti sul paesaggio sfatto dall'opera dell'uomo.

Certo, questo della natura devastata dallo sviluppo industriale è un tema che si affaccia in questi anni nella riflessione europea, basti citare gli *Scritti corsari* di Pasolini, profetico nel registrare la “mutazione antropologica” indotta da una folle corsa al Progresso.

Ma in Hilbig lavora un carattere specificamente tedesco, calato nella variante DDR: un io che predilige storie escrementizie, espulsive, che canta “aurore nella gola” e inciampa nel filo spinato di un cielo diviso.

Versificazione criptica, quella di Hilbig, spinta da un'urgenza autobiografica, calata in una marginalità implosa, buia e segreta, talora scabrosa: cunicoli sotterranei di anime morte, odori fallici, afrore e fango. Poesia alla Charles Bukowski, è stato detto, polemica anche verso l'altra Germania. Berlino? “Una latrina per cambiavalute”, un “luogo necessario” tra orinatoio e *Intershop*.

Raggiunto il successo, questo orfano malinconico e ribelle nel 1985 si trasferisce a Berlino Ovest, città che tuttavia resta per lui un mondo estraneo da cui guarda inquieto alla propria storia e ai “fratelli” di un tempo. Lo ricordo a un convegno, seduto sul fondo di un'aula a Berlino Ovest, una figura simile al Wibeau di Plenzdorf (1972) – quel capellone con i jeans e il giubbotto di iuta cucito col filo di rame – indimenticabile il suo sguardo: Hilbig dall'ultimo banco ci osservava, noi germanisti, con un sorriso ironico, come dire voi accademici col posto fisso, arrampicati sui miei versi...?!



Figura 3. 'Ophelia', 1851-1852, John Everett Millais. Photo: Tate.

Ofelia nel tempo

Sulla rielaborazione delle figure shakespeariane lungo i secoli si può leggere con profitto il saggio a cura di Ruth J. Owen, *The Hamlet Zone: Reworking Hamlet for European Cultures*. Innumeri sono le suggestioni dettate dall'Ofelia shakespeariana. Non c'è solo l'amore e il suicidio di un'innocenza. Su quel corpo inerte che si abbandona nell'acqua tra i fiori – “fantastic garlands of crowflowers” (Hamlet IV.7) – si esercita uno sguardo che varia nel tempo, da quello estetizzante del dipinto di John Everett Millais (1851-1852) che, analogamente a Rimbaud (1870), colloca Ofelia in una sorta di alcova vegetale, fino a quello di Salvador Dalí, che incornicia un'Ofelia senza volto (1937).

Una traccia correlata, che meriterebbe un excursus a sé, va individuata nell'attrazione dello sguardo maschile per il corpo di donna nella morsa della morte, a suo tempo teorizzata da Edgar Allan Poe: “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.” Ne scaturisce una sequenza di immagini che va dall'elegiaco compianto tra rose e nivei gigli di Rimbaud, all'Ofelia espressionista di Georg Heym, fino alla poesia chirurgica e prosastica di Gottfried Benn, *Schöne Jugend* (1912). Suggestioni obitoriali evidenti che ritroviamo, ma con una più ampia valenza, anche in Hilbig.

Restringendo il campo alla figura di Ofelia nella letteratura della DDR non possiamo ignorare il nodo politico che attraversa le generazioni, da Peter Huchel a Richard Pietraß: in ambedue i poeti Ofelia raffigura la ‘morte sociale’ indotta dalla violenza di Stato (Owen 2012, 166).

Chiediamoci ora quali stimoli raccoglie l'Ofelia di Hilbig da questa ricca tradizione cui abbiamo accennato.

Certamente fin da una prima lettura balzano all'occhio alcune analogie con Rimbaud, ma non tanto, come ci si potrebbe aspettare, con la sua *Ophélie*, cullata nel gioco francese delle rime alterne con un corredo floreale che potremmo definire di gusto preraffaellita, quanto piuttosto con *Le bateau ivre*. L'immagine di un battello alla deriva affiora al verso 23: “ach es war ein baumstamm der im nebel unterging”. È tuttavia l'incipit della terza sezione che risuona come una reminiscenza della “carcasse ivre d'eau” e della “planche folle” di Rimbaud:

ein schweres holz das uns vergaß
zu trunken von wasser und trauer
von vielen farbigen meeren gebläut
verschwamm und verscholl ohnemaß
durch mondeslohen durch löschende schauer –
in schilfen tot verschimmelte planken vertäut ... (vv. 78-83)

Si tratta in particolare delle risonanze cromatiche nel ripido movimento interno ai due testi. L'eterno sciabordare delle vittime nei flutti, brume e coaguli violacei, il marcio degli stagni – questi i frammenti che rimandano a Rimbaud (*Le bateau ivre*):

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
 Illuminant de longs figements violets, ...
 J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
 Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan! ...
 Libre, fumant, monté de brumes violettes ...

Ma se in Rimbaud ancora vige un Io eroico che solca e varca un paesaggio esotico dai tempestosi tratti apocalittici, nella poesia di Hilbig il soggetto è scomparso dalla scena del testo: dominante resta sulla pagina l'impianto di taglio espressionista – l'immagine di una natura sconvolta, in cui la figura di Ofelia è relitto in un mondo ormai alla deriva – corpo di donna sfatto nei marosi.

Ben più consistente è rispetto a Rimbaud il rapporto poetico con Georg Heym.

La derivazione da l'*Ophélie* del poeta espressionista è talmente scoperta da richiedere una riflessione supplementare sulla ricezione dell'Espressionismo nella DDR e, più in generale, nelle letterature est-europee². Non dobbiamo infatti dimenticare che nel tempo dei blocchi contrapposti vigeva un rigido controllo del linguaggio e la censura tendeva per sua natura a cassare testi sperimentali, ovvero criptici e quindi non funzionali alla pedagogia socialista, da sempre fedele alla teoria del rispecchiamento, piuttosto che a quella della libera fantasia. Una via di uscita fu tuttavia trovata. Questa situazione di opprimente confinamento si attenua infatti lungo gli anni Settanta con il ricorso alla letteratura d'avanguardia del primo Novecento, tanto più tollerata dall'apparato editoriale della DDR se proveniente dall'area culturale sovietica – come nel caso paradigmatico del russo Velimir Chlebnikov (1885-1922). È infatti grazie alla traduzione di un'ampia raccolta di suoi testi, curata da Richard Pietraß, che la poesia della DDR si apre al Futurismo, come dimostra la produzione dello stesso poeta tedesco³. Le avanguardie del primo Novecento fungono cioè da alibi per spezzare la crosta della convenzione stilistica imposta dall'apparato della *Sed*, diventano legittimo riferimento di uno sperimentalismo nel quale riconoscersi.

Un'analoga funzione liberatoria va individuata nell'Espressionismo tedesco, e non solo per Hilbig ma anche – come si può osservare con uno studio comparato – per altri intellettuali dell'est europeo, quale ad esempio il ceco Vladimir Holan (1905-1980).

² Devo a Richard Pietraß il racconto della funzione 'liberatoria' delle avanguardie del primo Novecento nella DDR.

³ Si veda il mio articolo "Richard Pietraß. An Introduction", *Studies in GDR Culture and Society*, VI.6. New York: University Press of America, 1986: 173-186.

Il confronto con l'*Ofelia* di Heym⁴ rivela infatti come dal poeta fuochista il testo espressionista sia stato usato come telaio su cui tessere un nuovo, eclatante ordito poetico.

Si noti come il debito nei confronti di Heym viene vorrei dire esibito dall'effetto citazionale dell'ultimo verso; Heym: "Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort, / Davon der Horizont wie Feuer raucht"; Hilbig: "antennen sehen den herbst den nebel / der horizonte frost von rauchen taub".

Omaggio al poeta espressionista o strizzatina d'occhio al censore? Di fatto il testo di Georg Heym viene utilizzato come un'opera aperta, disponibile a diverse integrazioni, dotate a loro volta di una vitalità organica – vitalità ampliata poi dall'interprete, e infine da noi che qui oggi meditiamo su questi versi.

Un cenno sull'articolazione formale del testo di Heym per un primo confronto. Macabra l'apertura, con il precipitato dell'estetica del brutto, caratteristica dell'espressionismo, e di una natura sconvolta. Leggiamo la prima strofa:

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.
Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.

Siamo anni luce rispetto all'*Ofelia* di Rimbaud, rispetto a quel "fantôme blanc" che nella sua "douce folie" mormorava "sa romance à la brise du soir". Là il cinguettio degli uccelli – qui, alla maniera di Benn, affonda nell'acqua un anonimo corpo femminile profanato dai ratti di fiume. E se in Rimbaud spira lieve la brezza della sera – qui il vento agita le cupe ali dei pipistrelli assembrati come nube notturna.

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,
Wie Nachtgewölk.

Quasi parodica appare l'immagine del lungo bianco "Aal" – anguilla, ma si noti che Aal è maschile! "Ein langer, weißer Aal / Schlüpft über ihre Brust" – che Heym insinua sul petto di *Ofelia*, a sostituire il vento che in Rimbaud bacia i suoi seni, formando una

⁴ Oltre a *Ophelia*, Heym scrisse nello stesso 1910 *Die Tote im Wasser*. Secondo Radek Malý, il poeta non avrebbe recepito il tema della donna annegata direttamente da Shakespeare bensì da Rimbaud: "Heym's *Ophelia* is one of the first treatments of the motif that is based secondarily on Rimbaud's poem rather than Shakespeare's drama" (Malý 2020, 201).

corolla con i veli cullati teneramente dall'acqua: "Le vent baise ses seins et déploie en corolle / Ses grands voiles bercés mollement par les eaux".

Tiriamo le fila. Usando una sollecitazione pittorica possiamo dire che l'*Ophelie* di Rimbaud sta alla *Ophelia* di Heym come il dipinto di Millais sta a quello di Dalí. Vediamo ora come si colloca Hilbig in relazione ai due 'classici'.

Lo strappo rispetto all'*Ofelia* di Rimbaud, l'abbiamo visto, è evidente, così come la prossimità al paradigma espressionista di Heym. In effetti già nei primi sei versi di Heym si legge in nuce l'impianto concettuale – e ambientale, ossia metropolitano – ripreso dal poeta sassone. Più avanti si notano anche alcuni prestiti: la lucciola che accompagna *Ofelia*, il peso dei ponti che gravano sui fiumi, il frastuono incombente della metropoli, l'immagine finale di un orizzonte di fumo⁵.

E tuttavia risuona al nostro orecchio una diversità fonica tra i due testi che è fondamentale. Heym lavora con la rima, e si tratta di una rima a prevalenza incrociata – "umarmender Reim" (abba), dove il termine tedesco, con quella connotazione affettiva, meglio aderisce all'esito metrico del testo di Heym. La rima ha una funzione precisa, ben percipibile a una lettura ad alta voce: pur nella sua drammaticità espressionista, quel corpo che fluttua nell'acqua diventa elemento di una narrazione musicale, di una leggenda remota, intonata dall'anafora "vorbei vorbei"; un canto modulato, di una figura inabissata nel tempo – "die Zeit hinab" – che attenua la cifra del lutto legata alla figura shakespeariana.

Del tutto diverso è l'andamento percussivo, a versi spezzati e allitteranti, deliberatamente prosastici, dell'*Ophelia* di Hilbig. Colpisce la griglia grafica, a maglia variabile, estesa a guisa di rete mobile a tutto il testo. L'intenzione – peraltro mutuata dal Futurismo – è di mettere in vibrazione il testo anche attraverso degli accorgimenti visivi.

Il lessico è piano, di ordine quotidiano, ma è appunto la successione delle immagini a frantumarsi in una versificazione ansante e disallineata, che intercala il silenzio degli spazi vuoti a versi di metro irregolare, talora respinti a ridosso dei margini – e non di rado ambiguamente correlati. Immagini veicolate da una scrittura minuscola, quasi priva di punteggiatura, provocatoriamente retrattile rispetto ai maiuscoli canonici tradizionali.

Vediamo ora la struttura complessiva. Diviso in tre sezioni numerate di diversa lunghezza, il testo si presenta come un trittico articolato in tre nuclei tematici che ruotano intorno alla figura di *Ofelia*.

Di chiara derivazione espressionista è il declino connesso con la modernità che si riverbera su un paesaggio cosmico fuori dai cardini. Questo tratto emerge fin dall'incipit. Disseminati di sibilanti (3 occorrenze della 'z') e di occlusive (5 occorrenze della 'k'), i primi due versi s'incavano in una natura sconvolta e divorante:

⁵ A ben guardare c'è una traccia luminosa che attraversa i testi: dall'*Amleto*, in cui il *glow-worm* segnala allo Spettro la fine della notte (I.V), alla lucciola di Heym, fino al *Licht* di Hilbig, destinato a inabissarsi con *Ofelia*.

der horizont zorn und kalten krach
 schluckte endlich der mond im kranken schwarz

I versi seguenti introducono un essere femminile – “sie” – un soggetto anonimo che finalmente consenziente – “endlich eins mit ihrem treiben” – si scompone in acqua e fango, fluttuando allitterante nella rima interna – “schlamm / schwamm” – lungo una traccia residua di luce: Ofelia come “treibholz”, scheggia dispersa, isolata dai trattini – sospesa su un verso monco, di contrasto rispetto al sovrastante “wasser und schlamm”, ora segnacolo solitario di un luogo arido, spoglio di rugiada:

und sie ward endlich eins mit ihrem treiben
 und teilte sich auf in wassern und schlamm
 schwamm durch das gold von fenstern fort –
 treibholz –
 morgendlichen wassers leerer ort (vv. 3-7)

Si diceva con Pasolini del nesso tra civiltà e devastazione della natura. È questo un tema che percorre tutto il testo. Perché nella seconda strofa – in quel “zucken ... und buckeln” del verso 10 – si legge sì, di un ultimo fremito di rivolta – “oppressi dai gravi ponti metropolitani i fiumi neri di rognia e bitume sgroppano come animali” – ma ineludibile resta il “Zorn” dell’incipit, la sensazione di un’imminente catastrofe.

Di qui la valenza profetica del testo: il paesaggio che Hilbig mette in scena è il nostro: il tempo è quello obeso che stiamo vivendo, sommerso di rifiuti, “di schiuma, pece e grasso” (v. 75). E il cadavere di Ofelia che flotta nell’acqua si proietta sulle ombre che popolano il fondo del mare evocando nella lettura odierna la tragedia dei migranti.

Torniamo a una lettura filologica. Dicevo di un’analogia con Pasolini ma in Hilbig c’è un elemento addizionale: è la natura stessa che ormai corrotta travolge l’umano con una paratassi battente. Stanchi sono i cieli, dalle grondaie sgorgano torbidi umori, c’è limo nelle condutture, liquame sulle spiagge desolate (vv. 28-30).

L’unica voce percepibile è quella anonima di una radio che “annuncia notturne catastrofi” (v. 21). *L’homo faber* è scomparso dal testo, resta solo l’urlo delle sirene nel “verlöschendes babylon”, la ‘morente babilonia’ delle metropoli con le sue frattaglie residuali, sirene, navigli, aerei inclini allo schianto.

Nella seconda sezione la scrittura si fa più visionaria. Entra ora in scena col suo nome e in duplice occorrenza Ofelia – vittima ignara e senza tempo, emblema precario di un femminile luminoso che ai vv. 32-33 irrorata col suo sangue le radici della terra. Non è tuttavia un barlume simbiotico di rinascita. Il contagioso degrado di Hilbig vira nell’aspezzazione iperbolica. La parte centrale del trittico, la più densa di folate immaginifiche, accatasta in continui scarti temporali (vv. 80-81 “düngte / sterben”) pezzi di corpo e di mondo, materiali spuri e frammenti pulp, escrementi e *pourriture*, secondo una tecnica dello shock tesa a sottolineare l’osceno disordine del cosmo.

Ofelia diventa allora soggetto di una continua morfogenesi, espressione della travagliata violenza del nostro tempo. Come in un trittico di Francis Bacon la sua figura appare instabile, in progressiva transizione. Declinata negli umori più intimi con vegetali di scarto, immersa nei rifiuti, Ofelia viene iscritta con la veste riarsa da sostanze chimiche in un corrosivo soffio allitterante: “verbrennt ihr stoff in chlor benzin in fluten von fäkalien” (v. 43).

L’immagine successiva segna l’unico riferimento storico del testo. Esanime, Ofelia giace slabbrata nella cenere. Siamo alla tragedia tedesca – inequivocabile il lessico:

breitbeinig liegt sie
inmitten grauer menschenasche
aus krematorien tonnenweis
im fluß versenkt (vv. 45-46)

Sono versi che attraversano il testo come una crepa, creando un solco di senso destinato a rovesciarsi nei versi successivi in una sorta di rito orgiastico.

Riprendo dal v. 46:

aus krematorien tonnenweis
im fluß versenkt ein weicher wirbel spült sie in sie ein
sie liebt mit allen toten sich und sie
und allen toten essen sich und trinken sich

Si osservi la progressione: il passato – la cenere – tracima nella natura penetrando, o più precisamente spurgando il corpo di Ofelia, fino a un processo in cui si sovrappongono pulsioni erotiche a elementi di orgiastica antropofagia.

Sono immagini estreme. Poesia al neon, luce da obitorio. Hilbig corre sul filo di una lama, sul labile confine tra poesia e *grand-guignol*. Ma ci sbatte in faccia la direzione di marcia in cui stiamo andando. Quella sorta di banchetto funebre collettivo non può non far pensare a una minaccia incombente – al fatale declino dell’antropocene.

Questa lettura attualizzante è ricalzata dal finale della sezione centrale. La colpa è rimossa, la cenere dei crematori cade nell’oblio del benessere, ma il sangue è ormai guasto, un nuovo inizio, una ri-nascita è compromessa dal passato: “opheliens wasser sinken / durchs dumpfe gas der gräber” (v. 55).

È, questo, un verso criptico, polisemico. Lo leggo come allusivo di un corpo in travaglio: nell’imminenza di un parto si rompono le acque, suggerisce la nostra lingua. Ma l’evento viene negato dal marchio della Storia: inconcepibile per Ofelia una progenie – il liquido amniotico affonda nel gas delle fosse.

La suggestione – certo dissacrante – di un’Ofelia gravida non è nuova. Compare anche nel poeta ceco Vladimír Holan (Praga 1905-1980) ma con un esito contrapposto.

Il caso è interessante perché ci riporta sia a Shakespeare che all'impatto dell'espressionismo tedesco sulla lirica europea del secondo Novecento. Vediamolo.

Il titolo del testo di Holan – *But Never Doubt I Love* – riprende una battuta di Amleto⁶, mentre l'impianto s'ispira chiaramente a *Schöne Jugend* di Benn. Un ratto di fogna fruga nel corpo esangue di Ofelia impigliato nel lerciume finché affiora un "dětské tílko", una camiciola da bebè, ossia una traccia di vita sospesa sul finale aperto del testo, a proporre un bagliore di futuro che si accende oltre la morte.

Nessuna luce viceversa nell'Ofelia di Hilbig. La sua drammaturgia della catastrofe culmina nella rivolta di una natura vindice di "guerre pestilenze crimini di popoli interi".

Si noti la progressione delle immagini a specchio. Le acque fluttuano mute sul fondo della Storia, "bis sie sich sammeln" (v. 58) – fino a formare un gorgo.

In agguato sotto l'oblio della colpa infuriano le maree – "erbosen die gezeiten – die warten unter dem vergessen" – pausa di sospensione in fine verso 61: "sie rühren sich / sie sind noch still" ma già incombe con termine biblico l'alluvione – "sintfluten die sich vorbereiten" – fino allo staccato finale del verso 64: "venedig bröckelt ab".

Umiliata, la natura si ribella sconvolgendo l'opera dell'*homo faber* nelle sue espressioni più alte - "Venezia si sgretola" – dove la città lagunare, diventa fragile emblema di una permanente e, ahimè, realistica alluvione.

Le immagini si accatastano nel segno dell'orrore, i riferimenti geografici si dilatano fino all'Antartide. E anche qui, sia detto di passata, si cela un prestito – o forse una reminiscenza: "in antarktika schrecklich zeigt sich die sphinx" (v. 67) – un'immagine che sembra derivare da *La sfinxes des glaces*, un racconto di Jules Verne, autore com'è noto molto letto nella DDR.

Al centro di questo catastrofico scenario resta Ofelia, sigillo dell'ultima breve sezione. Inabissata la sua luce, tra i marosi fluttua uno scalpo canuto a disdire la memoria di un sogno infantile frastagliato nella pioggia:

europas regen am nachmittag
vertrieb die spielzeugschiffe
die über ihrem antlitz tanzten
sie waren ihr traum (vv. 94-98)

"die spielzeugschiffe" – un termine inaspettato – i giocattoli che le danzano in sogno: si legge qui l'ultimo balenare in Ofelia di un felice tempo infantile – forse una labile traccia, un'impronta de l'*enfant* di Rimbaud, col suo battello leggero come farfalla: "Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai".

⁶ Shakespeare, *Hamlet* II.2. Dalla lettera di Amleto a Ofelia, letta da Polonio a Gertrude.

Ma è semmai solo un ultimo riflesso residuale. Come in Shakespeare Ofelia muove “from her melodious lay / to muddy death”, così in Hilbig il suo corpo resta sulla scena “vorstadtkanälen vermählt” – dunque una sposa di fogna, sfigurata dalla follia.

Gli ultimi sei versi sono in rima incrociata – in tedesco ‘umarmender Reim’ – quasi a trattenere i frammenti di un mondo fuori dai cardini, mentre un sipario autunnale di gelo e nebbia chiude gli orizzonti “sordi” di fumo – “der horizonte frost von rauchen taub”. Si noti, oltre alla doppia sinestesia, il plurale: *Ophelia* è un testo che trascende i confini per dirci oggi dove il nodo scorsoio del cosiddetto Progresso stia conducendo il pianeta.

La poesia si riversa dunque sul presente. Non a caso l’*Ofelia* di Hilbig è stata recentemente, nel 2020, messa in musica. Si tratta di una composizione di Georg Katzer per soprano e violoncello. Vorrei qui concludere rievocando la nota finale: un ultimo suono sordo, *taub*, spalancato sul silenzio.

BIBLIOGRAFIA

- CHIARLONI, A. 1986. “Richard Pietraß. An Introduction”. In *GDR Culture and Society*, VI/6: 173-186. New York University Press of America.
- HILBIG, W. 1979. *Abwesenheit*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- MALÝ, R. 2020. “The Figure of Ophelia in Expressionist Poetry: German and Czech Comparison”, *Porównania* 27/2: 197-217.
- OWEN, R.J. 2012. *The Hamlet Zone: Reworking Hamlet for European Cultures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.



WOLFGANG HILBIG

EINE POETISCHE ANTHOLOGIE UNE ANTOLOGIE POÉTIQUE UN'ANTOLOGIA POETICA

Versions françaises par Bernard Banoun

Versioni italiane di Massimo Bonifazio

abwesenheit (1969)

tod und toilettenseife (1966)

episode (1977)

© 1979 S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Aqua alba (2000)

Die Schwelle (2000)

Pro domo et mundo (1993)

© 2001 S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Wolfgang Hilbigs Gedichte erscheinen mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlages.

Les traductions de cinq de ces six poèmes ont paru précédemment dans les revues *la mer gelée*, numéro *Chien* en 2016 (*absence*) et numéro *Froid* en 2020 (*mort et savon de toilette*) ainsi que dans la *Revue de Belles-Lettres* 2022 (1) (*Aqua alba*, *Le seuil* et *Pro domo et mundo*). Bernard Banoun remercie les revues d'avoir permis cette nouvelle publication (les traductions ont été modifiées çà et là). La traduction du poème *episode* est inédite.

Le traduzioni italiane sono tutte inedite. Massimo Bonifazio ringrazia Roberta Gado per i preziosi suggerimenti.

abwesenheit

wie lang noch wird unsere abwesenheit geduldet
keiner bemerkt wie schwarz wir angefüllt sind
wie wir in uns selbst verkrochen sind
in unsere schwärze

nein wir werden nicht vermißt
wir haben stark zerbrochne hände steife nacken –
das ist der stolz der zerstörten und tote dinge
schaun auf uns zu tod gelangweilte dinge – es ist
eine zerstörung wie sie nie gewesen ist

und wir werden nicht vermißt unsere worte sind
gefrorene fetzen und fallen in den geringen schnee
wo bäume stehn prangend weiß im reif – ja und
reif zum zerbrechen

alles das letzte ist uns zerstört unsere hände
zuletzt zerbrochen unsere worte zerbrochen: komm doch
geh bleib hier – eine restlos zerbrochne sprache
einander vermengt und völlig egal in allem
und der wir nachlaufen und unserer abwesenheit

nachlaufen so wie uns am abend
verjagte hunde nachlaufen mit kranken
unbegreiflichen augen

absence

jusqu'à quand notre absence sera-t-elle encore tolérée
personne ne remarque comme nous sommes remplis de noir
comme nous sommes retranchés en nous-mêmes
dans notre noir

non nous ne manquons à personne
nos mains sont carrément brisées nos nuques raides –
c'est la fierté des êtres détruits et des choses mortes
nous regardent choses qui s'ennuient à mort – c'est
une destruction comme jamais auparavant

et nous ne manquons à personne nos mots sont
des lambeaux gelés et tombent dans la neige rare
où des arbres se dressent éclatants blancs dans le givre – oui et
prêts à se briser

tout jusqu'au bout est détruit pour nous brisées
en dernier nos mains brisés nos mots : allez viens
va reste ici – une langue totalement brisée
embrouillée et complètement égale
et après laquelle nous courons et après notre absence

nous courons tout comme le soir
nous courent après des chiens traqués aux yeux
malades incompréhensibles

assenza

quanto ancora sarà tollerata la nostra assenza
nessuno nota quanto siamo ricolmi di nero
di quanto ci rintaniamo in noi stessi
nella nostra nerezza

no non manchiamo a nessuno
abbiamo mani spaccate nuche rigide –

questo è l'orgoglio dei distrutti e cose morte
ci guardano cose annoiate a morte – è una
distruzione come mai prima d'ora era stata

e non manchiamo a nessuno le nostre parole sono
brandelli ghiacciati e cadono nella neve scarna
dove alberi si ergono bianchi nella brina – sì e
prossimi a spaccarsi

anche l'ultima cosa ci viene distrutta le nostre mani
infine spaccate le nostre parole spaccate: sbrigati vieni
vai via resta qui – una lingua completamente spaccata
mescolata alle altre e in tutto indifferente
e che noi rincorriamo e la nostra assenza

rincorriamo come la sera
cani scacciati rincorrono noi con occhi
malati impenetrabili

tod und tolettenseife

und der blaue tod kommt wenns leise schneit
und weiße rauchfahnen hinter den schwarzen dämmen
des stummen bahnhofs stehn in den abend gleich
schräg erhobnen armen gegen nördliche lampen grüßend
– o welch ein land welch blauer geruch erleuchteter
kneipen der einfriert im gezweig der todgeweihten
ulmen: veilchenduft erbrochenes im spülbecken

hierzuland herrscht gräßlicher januar hyperboräische
himmel bersten von sternem glasige eiserde starrt
aus der leere: nichts wissen vom süden die bahnhöfe
nichts von patmos die toten trinker in den kneipen
– hier liegt mit mir mein blauer anzug heftig
blutend im blauen schnee

das alles ist in mir das alles wäscht mich rein und
plötzlich bin ich der unverhoffte hund der seinen schwanz
auf meine schulter schlägt und mir ins ohr raunt: faß ihn
faß ihn beiß ihn ins bein deinen bruder und piß
an diesen baum dort dem sollen die drosseln
zu durstigem holz
verdorren

mort et savon de toilette

et vient la mort bleue quand il neige doucement
et des panaches de fumée blanche derrière les remblais noirs
de la gare muette se dressent dans le soir tels
des bras levés en oblique vers les lampes nordiques saluant
– ô quel pays quelle odeur bleue de bars
éclairés qui gèle dans le branchage des ormes
voués à la mort : parfum de violette du vomit dans l'évier

ici règne un affreux janvier hyperboréens
des cieux éclatent d'étoiles une vitreuse terre de glace regarde
depuis le vide : du sud les gares ne savent rien
rien de patmos les buveurs morts dans les bars
– ci-gît avec moi ma tenue bleue saignant
à flots dans la neige bleue

tout cela est en moi tout cela me blanchit et
soudain je suis le chien inespéré qui de sa queue
frappe mon épaule et me susurre à l'oreille : attrape
attrape-le mords-lui le mollet à ton frère et pisse
contre cet arbre-là qu'ils le réduisent
en bois assoiffé
le dessèchent

morte e saponetta

e azzurra arriva la morte quando nevicava piano
e bianchi sbuffi di fumo dietro i terrapieni neri
della stazione muta si alzano a sera come
braccia levate in saluto a lampioni del nord
– o che paese che azzurro odore di bettole
illuminate che gela tra i rami degli olmi
moribondi: odore di viole vomito nel lavabo

qui da noi domina un orrido gennaio e cieli
iperborei scoppiano di stelle vitrea terra gelata fissa
dal vuoto: nulla sanno del sud le stazioni
nulla di patmos i bevitori morti nelle bettole
– qui giace con me il mio completo azzurro che sanguina
a fiotti nella neve azzurra

tutto questo è in me mi lava la coscienza e
a un tratto sono il cane inaspettato che batte
la coda sulla mia spalla e mormora al mio orecchio: prendilo
prendilo mordilo alla gamba tuo fratello e piscia
su quell'albero lui i tordi devono
a legno assetato
inaridirlo

episode

im düsteren kesselhaus im licht
rußiger lampen plötzlich auf dem brikettberg
saß ein grüner fasan

ein prächtiger clown

silbern und grün den leuchtend roten reif am hals mit
unverwandtem aug mit dem großen gelben schnabel aufmerksam
zielte er auf mich

so war er herrlicher und schöner

als ein surrealistischer regenschirm auf einer nähmaschine
wie er dort saß genau und furchtlos verirrt
auf seinem schwarzen gipfel

konversation fand nicht statt
ich bewegte mich und er flog davon durch die offene tür
doch weit her den geruch der sonne den duft
seines farbigen gelächters ließ er hier in der nacht
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

épisode

dans l'obscur chaufferie à la lumière
de lampes fuligineuses soudain sur le monceau de briquettes
un faisan vert est apparu perché

 clown splendide
argenté et vert le cercle rouge lumineux au cou avec
l'œil fixe avec son grand bec jaune attentivement
il me visait

 ainsi était-il plus superbe et plus beau
qu'un parapluie surréaliste sur une machine à coudre
perché comme il l'était exact et impavide égaré
sur son sommet noir

il n'y a eu aucune conversation
j'ai bougé il s'est envolé par la porte ouverte
mais du lointain il a laissé ici dans la nuit
l'odeur du soleil le parfum de son rire coloré
et j'ai repoussé tout effort de voir la vie mythiquement

et quand le rictus causal de ma tête
dévoré par l'énergie et le gel a disparu dans la nuit
j'ai cessé de croire au naufrage
des perceptions dans les ténèbres

episodio

nella tetra sala caldaie alla luce
di lampade annerite apparve sul mucchio di carbone
inatteso un fagiano verde

 splendido clown
verde e argenteo rosso e brillante l'anello sul collo con
occhio fisso puntava il grande becco giallo
attento su di me

 così era più bello e sontuoso
di un ombrello surrealista su una macchina da cucire
con quale impavida precisione se ne stava smarrito
in vetta al suo cumulo nero

non si svolse conversazione
io mi mossi e lui volò via dalla porta aperta
ma da lontano lasciò l'odore del sole il profumo
della sua risata variopinta qui nella notte
e io respinsi ogni sforzo di sguardi mitici alla vita

e quando il ghigno causale della mia testa
divorato dal gelo e dall'energia scomparve nella notte
smisi di credere al declino
delle percezioni nell'oscurità

Aqua alba

Ach der ganze Garten überschwemmt vom Mond –
und Schwärme von Fischen am Weg
wie Federn leicht wie zuckende Klängen aus Licht.
Sie kennen sich aus sie kennen den Trost
der Gemeinsamkeit.
Und die weißen Hortensien blühen die ganze Nacht –
noch wenn der Mond in seinen Abgrund steigt
leuchten sie weiter: wie Phosphor weiß und grün
und Wassergeister
wenn die Fische durch den Zaun entfliehen
haben endlich Heimstatt hier in diesem Blühen.

Aqua alba

Ah le jardin entier inondé de lune –
 et des bancs de poissons le long du chemin
 légers telles des plumes telles des lames de lumière tressaillantes.
 Ils s'y connaissent ils savent le réconfort
 de l'entente.
 Et les hortensias blancs fleurissent la nuit entière –
 même lorsque la lune monte dans son abîme
 ils éclairent encore : blancs et verts comme phosphore
 et les esprits de l'eau
 quand les poissons par la claiè s'enfuient
 trouvent enfin un asile dans cette floraison.

Aqua alba

Ah l'intero giardino inondato dalla luna –
 e sciame di pesci sul sentiero
 leggeri come piume come lame guizzanti di luce.
 Sanno come muoversi conoscono il conforto
 dello stare insieme.
 E le ortensie bianche fioriscono la notte intera –
 nemmeno quando la luna cala nel suo abisso
 scema loro la luce: bianche e verdi come fosforo
 e spiriti dell'acqua
 attraversando la siepe per evadere i pesci
 finalmente vi trovano rifugio in questa fioritura.

Die Schwelle

Das weiße Nachtgeschirr des Mondes goß sich aus
und ich gab kampflos alle meine Farben preis
dort wo erschöpfte Seelen ausruhn an den Rändern
ausgangs der Vorstadt

weiße Seelen

die ausruhn an den Wassern die nicht irdisch sind
und in Nebeln irren die beständig ihre Dichte ändern
an Straßenrändern wo man einer Pest von tückischen Gesträuchen
und leichenfahlen Erlendickicht kaum entrinnt
und wo Gelächter fällt – aus aufgerissnen Erdenbäuchen –
von Trollen und Lemuren die aus kaltem Sand gewachsen sind.

War dieser Straßenabhang schon der Welten Rand –
wo ich das Weite suchte und es nicht gewann –
nicht eh ich blutentleert auf meiner Schwelle stand.

Le seuil

Le blanc harnais nocturne de la lune se déversait
et sans lutter j'ai abandonné toutes mes couleurs
là où des âmes épuisées se reposent près des bords
à la sortie du faubourg

âmes blanches

qui se reposent près des eaux qui ne sont pas terrestres
qui errent dans des brouillards sans cesse variant leur densité
près d'accotements où l'on n'échappe guère à une peste
de taillis sournois et d'aulnes buissonnants pâles comme cadavres
et où tombent des rires – de ventres tailladés de la terre –
rires de trolls et de lémures poussés dans du sable froid.

Cette pente de la route était-ce déjà le bord des mondes –
où je cherchais le large et ne l'ai pas gagné –
pas avant d'être vidé de mon sang debout sur mon seuil.

La soglia

Si è sversato il candido vaso della notte di luna
e ho dato via senza lottare tutti i miei colori
là dove anime esauste riposano ai margini
alla fine della periferia

anime bianche

che riposano presso acque che non sono terrestri
e vagano fra nebbie ora fitte ora rade
a margine di strade dove a stento si sfugge a una peste
di perfidi cespugli e cadaverici intrichi di ontani
e dove cadono risate – da terrei ventri squarciati –
di lemuri e troll emersi da sabbie fredde.

Era forse già l'orlo del mondo questa china spoglia –
dove cercavo il largo senza raggiungerlo –
non prima di arrivare dissanguato alla mia soglia.

Pro domo et mundo

Nun wird es dunkel: du mußt anders werden
die Wasser fließen schneller und ihr kalter Dunst gerinnt
ein schwarzer Tag entsteigt dem tiefer blauen Meer –
und nichts mehr zählen die noch glücklich Heimgekehrten
jetzt zählen die schon lang vergessen und verloren sind.

Und Ströme schießen wie von anderen Gestaden her
aus Felsenwelten ausgebrannt doch nie berührt von Sonnen
es ist ein Fluten das sich nicht mehr wendet:
der Urwellen Anfahrt hat begonnen.

Nun fällt die Nacht: die Zeit die dauernd endet
und dir gebrichts am Wort mit dem du ferner handelst
was gestern licht und wert war ist verschwendet –
und es ist Nacht und Zeit daß du dich wandelst.

Pro domo et mundo

Voici l'obscurité : tu dois devenir autre
les eaux coulent plus vite et leur froide vapeur se fige
un jour noir se lève de la mer bleue plus profonde –
et ne comptent plus pour rien ceux qui sont rentrés heureux chez eux
maintenant comptent les oubliés les perdus de longue date.

Et des fleuves jaillissent comme de rivages autres
consumés par des mondes rocheux jamais touchés par des soleils
c'est un flot qui ne se renversera plus :
les vagues primitives commencent d'arriver.

Voici que tombe la nuit : le temps qui sans cesse finit
et te faillit la parole dont tu fais encore commerce
ce qui hier avait lumière et valeur est dilapidé –
et c'est la nuit il est temps que tu te transformes.

Pro domo et mundo

Adesso si fa buio: devi trasformarti in altro
vanno più rapide le acque e ne fluisce gelido il vapore
emerge un giorno nero dal più fondo blu del mare –
e non conta più nulla chi ancora rincasa felice
sono i dimenticati e i perduti ora a contare.

E fiumi erompono come da altre prode
riarse da mondi di roccia mai sfiorati dal sole
è un riversarsi impossibile da arrestare:
le onde primordiali cominciano ad arrivare.

Ora scende la notte: tempo che è un continuo finire
e ti si spezza la parola con cui trattare ancora
sperperato quel che ieri era luce e valore –
ed è notte e tempo per te di divenire.

PERCORSI





DANIELE CORRADI

SOUS-CONVERSATION AND POLYPHONY IN *THREE*

Reading Ann Quin through the lenses of Sarraute and Bakhtin

ABSTRACT: Starting from some preliminary considerations on the future of the novel advanced by Nathalie Sarraute in “Conversation et sous-conversation”, and recurring also to Bakhtin’s observations on the polyphonic word in Dostoevsky, this article intends to analyse the peculiar approach to dialogue adopted by British neo-Modernist author Ann Quin (1933-1973) in her second novel, *Three* (1966). Influenced by both Sarraute and Dostoevsky, with *Three* Quin has created a work in which the characters’ acts of communications, apparently banal and meaningless on the surface, let in fact perceive the looming presence of an entire area of unexpressed darkness which pushes beneath words and gestures, shaping and leaving its indelible mark on them. By reading some pivotal passages of *Three* through the lenses of Sarraute’s discussions around *tropismes* and *sous-conversation*, as well as through Bakhtin’s observations on Dostoevsky’s polyphony, the aim of this analysis will be that of assessing any similarities and/or original divergencies between Sarraute’s and Dostoevsky’s approaches to dialogue and Quin’s own re-elaboration of them in her writing.

KEYWORDS: Ann Quin; *Three*; British neo-Modernism; Experimental fiction; Sarraute; Bakhtin; Dostoevsky; Polyphony.

I. Introduction

a. Some premises on Bakhtin and Sarraute’s possible similarities

In her collection of essays entitled *L’ère du soupçon* (1956), the French author Nathalie Sarraute – one of the major theorists and practitioners of the so-called *nouveau roman* – urges contemporary novelists to work out entirely new techniques for their writing. In particular, what she calls for is a wiser and more effective exploitation of all those unique characteristics which, in her view, still differentiate the novel from other media of more recent appearance – the cinema, for instance, which had taken over the descriptive role which had once been the excellence of prose.

More specifically, Sarraute's major concern regards the way dialogue should be treated in the fiction of the future: novelists should, for instance, renounce the anachronistic employment of too obtrusive and omniscient narrators and thus let their characters speak for themselves, apart from better exploiting the power and potential of the spoken word. For this reason, dialogues should be constructed in such a way as to allow the reader to glimpse, behind the words exchanged by the characters, that subterranean world of concealed emotions from which those words originate, and which are by them always partly hidden and simultaneously partly revealed. As she formulates in her essay, "Conversation et sous-conversation":

It is thus desirable to dream [...] of a technique which would allow the reader to immerse himself in that stream of subterranean dramas [...]: a technique which would give him the illusion to repeat those actions himself with a more vivid conscience, with more order, clarity and force than he would be able to do in his real life, maintaining simultaneously that feeling of indeterminacy, opaqueness and mystery that these actions always possess for those who experience them. Dialogue, which would become in this way the mere outcome or one of the stages of these dramas, would free itself most naturally from those conventions and constrictions made indispensable by the methods of the traditional novel. Thus, owing to a change of rhythm or of form, and in accordance with his own sensations and in fact augmenting them, the reader would imperceptibly recognise that the action has moved from the within to the without. (1956, 139-140)¹

The concept of what Sarraute defines as *sous-conversation* – a sort of submerged subconscious amalgam of feelings, sensations and images which quiescently lie beneath the words we utter, as well as the thoughts we form conscientiously inside our mind – is linked to another idea pervasively present in her writing, a phenomenon she refers to as *tropismes*.² These tropisms – a scientific term indicating the automatic reactions of certain organisms in response to external stimuli – are intended as all those uncontrolled motions in our words and gestures which are caused by the interaction between the external world and the unconscious sphere of our interiority: "[t]hey are undefinable movements which drift away most rapidly to the limits of our consciousness. They lie at the origin of our gestures, of our words and feelings, the feelings that we manifest and

¹ "Il est donc permis du rêver [...] d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains [...] : une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec un conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit. Le dialogue, qui ne serait pas autre chose que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames, se délivrerait alors tout naturellement des conventions et des contraintes que rendaient indispensables les méthodes du roman traditionnel. C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au-dehors" (my translation).

² *Tropismes* is also the title of her debut collection of short stories, published in 1939.

that we believe we feel, those that it is possible to define.” (Sarraute 1956, 8)³. In other words, they represent little moments of revelation, in which an uncontrolled gesture or reaction allows one to glimpse the presence of an unexpressed and inexpressible underworld region which lies beneath the sphere of our exterior expressions, be them of a verbal or corporeal nature.

Given these preliminary considerations, it is curious to note that the concepts of *sous-conversation* and *tropismes* find interesting parallelisms and similarities in the work of Fyodor Dostoevsky, especially if one takes into consideration Mikhail Bakhtin’s observations round the polyphonic nature of his writing. In Dostoevsky, too – Bakhtin instructs us –, the word is subjected to and bears the trace of the pressure of external forces which tend to mould it and inform its final trajectory: “each present, uttered word responds and reacts with its every fiber to the invisible speaker, points to something outside itself, beyond its own limits, to the unspoken words of another person.” (1999, 197). In other words, the utterances of a given individual are always inscribed within a projected dialogue with other consciences, and articulated in response to the imagined reply of the other:

In Dostoevsky, consciousness never gravitates toward itself but is always found in intense relationship with another consciousness. Every experience, every thought of a character is internally dialogic, adorned with polemic, filled with struggle, or is on the contrary open to inspiration from outside itself – but it is not in any case concentrated simply on its own object; it is accompanied by a continual sideways glance at another person. (Bakhtin 1999, 32)

Elsewhere, Bakhtin expands on this “sideward glance”, this constant awareness of the word of the other, suggesting how the subtle power of this external influence is not only capable of deviating or informing a character’s speech, but of moulding, as well, the very consciousness and sense of identity one may have of him/herself:

The hero’s attitude toward himself is inseparably bound up with his attitude toward another, and with the attitude of another toward him. His consciousness of self is constantly perceived against the background of the other’s consciousness of him- ‘I for myself’ against the background of ‘I for another.’ Thus the hero’s words about himself are structured under the continuous influence of someone else’s words about him. (1999, 207)

Comparing these general definitions, one could conclude that *sous-conversation*, *tropismes* and polyphony, after all, are phenomena that seem to refer to a group of similar basic dynamics that affect dialogue, communication and expression, and which indicate how the word is never completely neutral, self-sufficient and autonomous in itself, but

³ “Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu’il est possible de définir” (my translation).

always somehow connected to and modelled by other forces, referring to something other than itself. The major difference between Sarraute and Bakhtin seems rather to lie in the focus or perspective from which their respective observations are made: on the one hand, Bakhtin considers the issue as an eminently vocal phenomenon, inscribing it within a broader system based on his idea of polyphony, in which all voices stand on the same level and interact or clash with one another; Sarraute's explorations, on the other, regard the relationship between the speech or the actions of a given character and the unexpressed universe of his/her interiority. Thus, the trajectory traced by Bakhtin turns out to be an 'altruistic' one, that is, originating from the self but orientated towards the other; that of Sarraute, instead, is more 'egocentric', originating from an interaction with the other and subsequently developing within the interiority of the self.⁴

Regardless of their differences, in any case, Bakhtin and Sarraute's observations are certainly equally valuable in any analysis which might be made of the construction of dialogue in fiction, especially when considering novelists who are deeply aware of the influence of interrelations and of the subconscious on a given character's speech.

One such writer, one who can certainly be said to have followed Sarraute's advice, and whose peculiar treatment of dialogue and multivocality places her at a curious junction between the latter and Dostoevsky, is undoubtedly the British neo-Modernist author Ann Quin (1933-1973). Having absorbed the influence of both, and, especially, having reworked it in an extremely original and personal fashion, Quin provides us with a perfect case-study, a perfect opportunity to consider Sarraute's and Bakhtin's theories in an interesting new light, as well as to assess what kind of outcome this peculiar convergence of influences has produced in a totally different spatial, linguistic and temporal context.

b. Quin between nouveau roman and Dostoevsky

As regards the impact of Sarraute, and more generally of the nouveau roman, on Quin's writing, it is necessary to point out that this aspect has to be correlated with a broader and more articulated system of relationships and dynamics, for whose detailed discussion there is insufficient room here. Suffice it to say, for the moment, that Quin was part of a group of experimental writers who appeared on the English literary scene of the Sixties and which, apart from herself, comprised in its ranks also Bryan Stanley Johnson,

⁴ This difference is especially detectable in some passages of her essay "De Dostoïevski à Kafka", in which the behaviour of Zosima (a character from *The Brothers Karamazov*) is analysed (see 1956, 32-39). There is no room, here, for a thorough and exhaustive comparison, but suffice to say that Sarraute seems keen to interpret Zosima's contortions 'monologically', as exteriorisations of his interior world, while Bakhtin would rather ascribe his bizarre contention and the strange convolutions of his speech to the influence that the invisible word of the other exerts on him, on the principle that "[t]he very distribution of voices and their interaction is what matters to Dostoevsky" (Bakhtin 1999, 265).

Eva Figs and Alan Burns. The authors of this group had deep implications with the French movement, and at least those of them who were directly published by the avant-garde publisher Calder & Boyars – that is, Burns and Quin – had been promoted since their very first appearances in juxtaposition with the English translations of the novels and theories of the *nouveaux romanciers* – whose publishing rights were detained for the great majority by Calder as well.

It was indeed Calder's ambition and firm intention to bring together this “new school of British fiction, which needed to be promoted as a school.” (Calder 2001, 186). As he himself relates in his memoir:

I arranged lectures, readings and debates for my little stable of London-based authors, and involved their friends who were published by others. The last school of British writing that had successfully established itself was the Bloomsbury Group [...] After the war there had been an attempt by Wain, Amis, Larkin and their friends to launch ‘The Movement’ [...] [I]t was a very English and inward-looking group, disliking especially Europe and America, very Oxbridge and middle-class. My group came from the newly-educated upward-thrusting working-class or lower middle. (2001, 276-7)

Within the framework of a broader commercial project, Calder then foregrounded the possible affinity these authors had with the *nouveaux romanciers*, presenting them as a British response to the French movement, and using the prestige and status acquired by the nouveau roman to legitimise them more effectively in the eyes of his readership. This, as Guy contends, had been made possible by Calder's own painstaking efforts during the Fifties and early Sixties, which had contributed to render the nouveau roman “a focal point for discussions of the numerous significations and modalities of the ‘new’”, also “facilitat[ing] a rich and extensive discourse about the legacies of modernism and the avant-garde, about forms of newness (aesthetic and otherwise), and about the definition of literary culture beyond a national frame”. (2020, 25).

To this general scenario, it should be added that at least some of the authors of B. S. Johnson's circle – notably, Johnson himself (1966)⁵ and Figs (2009; 2010)⁶ – have explicitly acknowledged, if not a direct influence, at least a profound awareness of the nouveau roman. Direct contacts between the French and the British authors can also be assessed in a number of entries of Rayner Heppenstall's journals. A sort of spiritual mentor to the circle of B. S. Johnson – he defined himself as a “*chef de file*” in this respect

⁵ He affirms in an article entitled “Experimental British Fiction”: “[Rayner] Heppenstall is a kind of father-figure to the rest of us: and he it was who first championed the French ‘new novel’ in England, introduced us to Robbe-Grillet and Roussel and Nathalie Sarraute: though their influence has been mainly through their theories rather than their practice, which often tends to seem arid to English minds.” (1966).

⁶ She admits, for instance, that the Sixties group had been “influenced by what was happening in France” (Figs 2010), and that they “were all aware of the nouveau roman. I certainly was” (2009).

(1966, 67)⁷ –, Heppenstall notoriously exploited his status and influence to attract the attention of the British novelists of the younger generation towards the *nouveau roman*, which he regarded as a phenomenon “more stimulating than anything going on at present in our own literature.” (1961, 271). Notably, in a 1973 entry, he reminisces of one occasion in which he propitiated the encounter of B. S. Johnson and Ann Quin, also introducing them to Nathalie Sarraute: “[Ann] first met B.S. Johnson at our flat, over a light, early dinner, after which Bryan [Johnson] drove us all to the shop called Better Books in Charing Cross Road, where Nathalie Sarraute was lecturing, with me as her chairman.” (1961, 120).

To return however to Quin’s specific case, it is worth noting that the *nouveaux romanciers* with whom she entertains the strongest affinity are in fact Marguerite Duras and Nathalie Sarraute. It is indeed Quin herself who indicates them as key influences on her writing, including both their works of fiction and criticism – that is, those available to her in Calder’s English translations – in the list of books which most contributed to her writerly formation.⁸ Duras’s method, which has been described in terms of her intention “to suggest the unspoken depths through an obsessive insistence on the trivial, both in physical presence and dialogue” (Brooke-Rose 1961) is indeed clearly recognisable as a distinctive feature of Quin’s poetics as well. The affinity with Sarraute, instead, whose main features can be evinced in the latter’s formulations on the nature of *sous-conversation* and *tropismes* reported above, is obviously detectable in Quin’s peculiar attention to the psychological side of her characters, especially in the way she lets their interiority to be glimpsed behind the surface of apparently banal gestures and words (as will be further discussed in the following sections).

Apart from this, another trait Quin possibly borrowed from Sarraute – though the influence of Beckett, here, could also be of pivotal importance⁹ – regards the graphic

⁷ “I was somewhat regarded as the senior *avant-garde* British novelist, also representing the French *nouveau roman*. It was therefore as to a *chef de file* that B.S. Johnson first sent me a proof copy of his first novel, then telephoned me to ask if he could see me.” (Heppenstall 1986, 67).

⁸ This list, which she referred to as the “Quinology”, is in fact a document enumerating the author’s favourite readings, which she once recommended to a poet friend, the American Larry Goodell. More precisely, the texts related to the *nouveau roman* which feature here are Duras’s *The Square* and Sarraute’s *Portrait of a Man Unknown*, together with her joint collection of short stories and essays *Tropisms & The Age of Suspicion*. This should not come as a surprise, since these were also the most acclaimed and publicised titles in John Calder’s catalogue, who was also Ann Quin’s publisher. One rather striking aspect of such list, if anything, is the absence of Alain Robbe-Grillet, the other major theoretician of the *nouveau roman*, whom Quin certainly knew, but whom she did not probably appreciate as much as Sarraute or Duras (see “Quinology”, Larry Goodell Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, Connecticut, USA).

⁹ Quin was indeed a great admirer of Beckett, as can be evinced, among countless other considerations, by the inclusion in the “Quinology” of his entire corpus of works, both dramatic and prose.

treatment of dialogue. Quin's method of reporting dialogue and narrative passages as part of the same fluid and homogeneous continuum, without markers and indicators of any kind, is indeed reminiscent of Sarraute's own method, as exposed in her theories:

But this dialogue, which in the modern novel tends more and more to take the place left vacant by action, ill adapts to the forms imposed on it by tradition, since dialogue is above all an exterior continuation of subterranean movements [...] Consequently, nothing is less justified than these pompous indentations, these dashes with which it is customary to brutally separate the dialogue from what precedes it. Even the colon and quotation marks are still too evident, and it is perfectly comprehensible that some authors [...] are trying to amalgamate as much as possible the dialogue with its context, restricting themselves to signaling the separation with a simple comma followed by an upper-case letter. (1956, 123-5)¹⁰

The issue of Dostoevsky's influence on Quin, instead, requires more elaborated analyses and considerations of a less direct nature, having left but very few subtle traces to work on. It is a fact, in any case, that it is again the author herself who, in the short autobiographical story *Leaving School*, reveals that reading *Crime and Punishment* at the age of fourteen had "made [her] aware of the possibilities in writing." (2018, 16). Speaking of the peculiar mark left on the young Quin by Dostoevsky, however, it is curious to note how his influence is perhaps best detectable in an indirect way, looking at the former's writings through the filter of Bakhtin's theories on polyphony.

Quin's novels can indeed be said to be of a quintessentially polyphonic nature, as much of Dostoevsky's work. From Berg's inner confrontations with his mother's voice in the eponymous debut novel, to the juxtaposition of different points of view in *Three* and *Passages*, or, again, the penetration into the individual's speech of the omnipresent voice of advertisement in the capitalistic inferno of *Tripticks*:¹¹ practically all her novels present thin plots and situations whose development owes more to a clash between equally valid versions of reality rather than to a clear and logical concatenation of narrative events. By no chance, her work has been discussed in terms of ventriloquism (Butler 2013; Zambreno 2016), of a "fiction of voice" (Stevick 1989, 238), or – which brings her closer to the polyphonic Dostoevsky – as a "claustrophobic, hothouse world, largely cut off

¹⁰ "Mais ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains [...] Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a costume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers [...] s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule" (my translation).

¹¹ Quite aptly, the novel ends with the protagonist's realisation that his voice is the product of the colonisation of alien voices: "I opened my mouth, but no words. Only the words of others I saw, like ads, texts, psalms, from those who had attempted to persuade me into their systems" (2009, 192).

from history and larger patterns of social action, in which the slow dance of a very small group of egos is as important as it is because it is all there is” (Stevick 1989, 237).

Of all her works, that which most relies on a polyphonic structure, and in which the word is treated most effectively as a site of convergence of different voices and distorting forces, is undoubtedly her second novel, *Three* (1966). This work deals with an unhappily married couple, Ruth and Leonard, who confronts their guilt about the death – a suicide, apparently – of S, a mysterious girl and former colleague of Leonard’s, whom they had offered to host after some traumatic operation she had undergone – probably an abortion. The novel opens with the couple’s remarks about S’s death, the impossibility to determine whether it has been an accident or a suicide, and their attempts at understanding the possible reasons which could have brought her to take her own life. From that moment on, they will make efforts to delve deeper and deeper into S’s character by reading her posthumous journals or listening to the tapes she has recorded, bringing up in the process ever more unsettling truths about their past and about their relationship with each other and with the girl, the consequences of which they seek to evade at all costs.

In line with Sarraute’s preachings, *Three* presents a narration in which the external author is almost totally absent and invisible, so that the protagonists are perfectly free to express themselves – or better, to conceal themselves to one another – without external manipulations of any kind. The most interesting aspect here is that readers have to form their own knowledge of the situation mostly indirectly, by piecing up what little information crops up fragmentarily in the dialogues with the much more revealing confessions that the characters entrust to journals, diaries, or tape recorders.

Much of the novel, in fact, is composed of banal everyday exchanges and routinary empty action, though a huge gap can be perceived at all times separating the words the characters address to each other and the genuine truths they conceal within themselves. This truth, needless to say, inevitably surfaces in many little sudden reactions they have in response to specific situations, as well as in the numerous frustrated outbursts they sometimes abandon themselves to; it may be glimpsed or appreciated behind some gestures made unthinkingly in apparent solitude, not to speak of the more intimate spaces offered by the confessional moments to which they choose to consign their truest selves in the moments of uttermost desperation.

Given these premises, it is evident that *Three*, with its multimedia, polyphonic structure and its peculiar attention to the subtle nature of its characters’ verbal exchanges, may constitute a most prolific terrain in which both Sarraute’s and Bakhtin’s observations might be fruitfully put to test. The intention of the upcoming analysis, thus, will be to read Ann Quin’s *Three* by focusing on a brief selection of pivotal passages, in order to try and assess any possible similarities or divergencies between her and Sarraute’s method.

Bakhtin's theories on polyphony, whenever they can be effectively and meaningfully applied, will also be called into consideration to enrich and deepen the discussion.

II. Polyphony and *sous-conversation* in *Three*

a. Acts of communication

One first important consideration to be made with regard to the interactions performed by the characters of *Three* is that they are carried out through different channels and modes of communication, forming a diversified set of both verbal and non-verbal exchanges and actions. Speaking of the first category, for instance, we are presented with both written and oral forms, ranging from Ruth and Leonard's dialogues and S's recorded voice to the graphic nature of the three characters' respective journals and diaries. As to the sphere of actions, bodily gestures and other non-verbal exteriorisations, one can distinguish between the routinary actions performed by Ruth and Leonard and other more circumstantial and unique acts, which express more or less directly and clearly what the characters really feel.

At a closer look, these various acts reflect different degrees of adherence between what is actually conveyed through an act of communication and the impalpable psychological world which stands at the origin of that act – i.e., what Sarraute calls *sous-conversation*. On many occasions, the characters appear to exert an almost total control on their words and behaviours; at the slightest change of circumstances, however, the impossible grip they try to maintain at all costs on their troubled interiority is loosened just enough to reveal a wealth of repressed emotions, frustrations, desires, secrets, regrets and anxieties.

It might be useful, at this point, to draw a hypothetical scheme to illustrate the relation between the various acts of communication and the interior world of the characters who perform them. In such scheme, these acts could be ideally placed on an imaginary line, each of them occupying a different position according to the distance between the superficial façade of the act itself and the truth of the character's concealed motives:

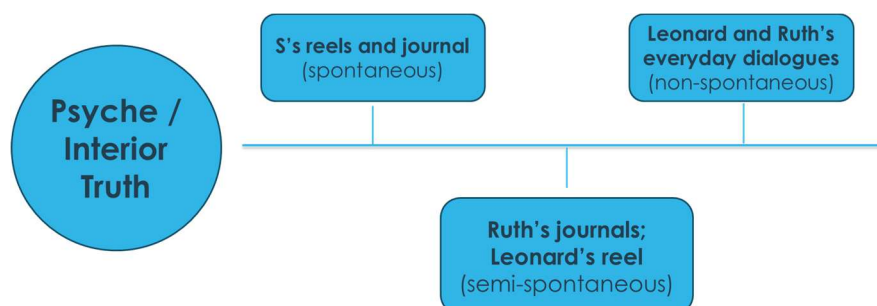


Figure 1– Acts of communication in *Three*

Considering thus the verbal communications which feature in the novel – as exemplified by *Fig.1* –, the acts which display the greatest distance from the performer’s interior truth can certainly be said to coincide with Leonard and Ruth’s everyday dialogues; those which most clearly and transparently reflect a character’s interior world, instead, can be individuated especially in S’s reels – a proverbial “spontaneous overflow of powerful feelings” (Wordsworth and Coleridge 2013, 98) and images – and, secondly, in Leonard’s reels or Ruth’s journal, which provide slightly more affected and narcissistic forms of confessions. A similar scheme might also be drawn, then, with regard to the sphere of action: here, Leonard and Ruth’s routinary gestures, such as listening to the radio, reading a newspaper, putting clothes on and off, would correspond to the most distant positions. The acts which truly reveal a character’s interior world can be attributed instead to Leonard, especially in relation to his violation of Ruth or his desperation after watching the old video featuring S, as will be discussed shortly.

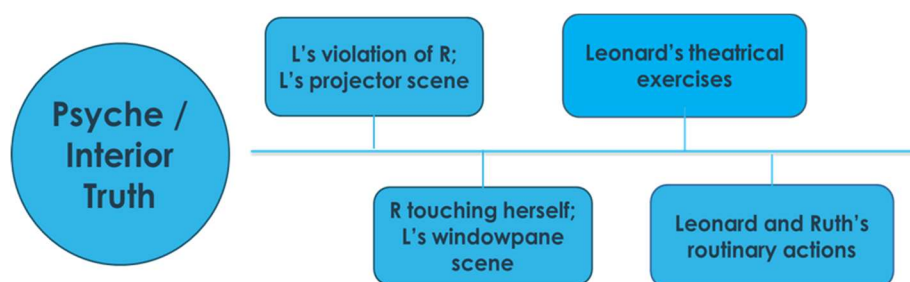


Figure 2 – Action in *Three*¹²

b. Counterfeit and evasion

If readers were to base their interpretation solely on the dialogues occurring between Leonard and Ruth, it is thus evident that they would not be able to go much far beneath the surface of the purely anecdotal. From the very first exchanges in the novel, indeed, it is clear that the couple has constructed a complex set of mechanisms designed to maintain their artificial domestic peace as much as possible intact, keeping at bay any possible threat which might cause this peace to collapse. This is detectable since the very opening passages, in which their discussions about S’s probable suicide always inevitably fall into trivialities, and their sense of guilt for what has happened is stifled as soon as it arises:

¹² There is no room, here, to analyse all these aspects in detail. For the present discussion, only the most pivotal dynamics regarding action in *Three* which are also functional to our discourse will be taken in consideration – i.e., those corresponding to Leonard’s violation of Ruth and the projector scene.

I mean we can't really be sure could so easily have been an accident the note just a melodramatic touch. No one can be blamed Ruth we must understand that least of all ourselves. Yes yes I know and one could say it was predictable her sort of temperament. [...] She should never have gone. How – how will we ever be certain Leon how? We're not to blame remember that no one is responsible for another's action – any tea left by the way? A little left I've cut you a slice of lemon. I'll have it without. Just as you like. (2001, 1)

It is interesting to note, in exchanges such as the above one, that Leonard and Ruth's speech is characterised by a phenomenon that Bakhtin would define as “word with a sideward glance”, that is, a kind of speech which displays an inclination towards the imagined word of the other, designed as if in response to an invisible interlocutor:

Internally polemical discourse – the word with a sideward glance at someone else's hostile word – is extremely widespread in practical everyday speech as well as in literary speech, and has enormous styleshaping significance. Here belong, in everyday speech, all words that ‘make digs at others’ and all ‘barbed’ words. But here also belongs all self-deprecating overblown speech that repudiates itself in advance, speech with a thousand reservations, concessions, loopholes and the like. Such speech literally cringes in the presence or the anticipation of someone else's word, reply, objection. The individual manner in which a person structures his own speech is determined to a significant degree by his peculiar awareness of another's words, and by his means for reacting to them. (1999, 196)

In Leonard and Ruth's case, of course, no third interlocutor is there to accuse them of having caused or propitiated S's suicide, and yet their whole discourse is articulated and designed as though it were addressed to such an invisible accuser, as if in reply to such unuttered accusations as “do not lie to yourselves: you know perfectly well that the responsibility of S's death is entirely yours”, which is only formulated within their own conscience.

The invisible word of the third interlocutor recurs in fact again and again in ever subtler ways, most often as the judging voice of society which Ruth and Leonard must constantly confront, compelled as they are to meet the requirements of decency and sobriety their social circle always demands of them. It is important to note, however, that this voice is never an explicit one, for it is rather imagined by Leonard and Ruth, almost as a Freudian super-ego whose uncomfortable presence is always perceived as looming over them, silently judging their every move, word, and behaviour.

These dynamics are observed to reach their climax whenever Ruth and Leonard are involved in some sort of social gathering, as in the evening described by S in her diaries. Through S's piercing and more objective point of view – which is allowed to her in virtue of her being an outsider with respect to the stifling social circle of Ruth and Leonard's acquaintances –, we are offered an attentive and insightful analysis of every minutest dynamic at force on such social occasions. Through S's account, it is possible to denote how the behaviour of each participant, as well as their conversations, are all perfectly

controlled and driven by tacit conventions, as if responding to a theatrical script to which everybody must necessarily adhere:

A few friends invited for dinner. [...] Before the guests arrived L reached a near hysterical pitch. Nothing seemed right, everything had to be changed, reversed, rearranged. [...] R changed dress several times. [...] She tried on all her jewellery, wept at her hair until she listened to my reassurances. [...] Then they came. Two by two. Incriminating each other's appearance by a point by point investigation. Only when the last guest hadn't turned up did L succumb to the evening's entertainment. Performed with R a defiant, unapproachable, unity. Everyone immediately concerned in being, doing what is expected of them. [...] L dedicated himself to the moment, person, subject. R smiles only when he pauses, touches her necklace, bracelets, rings. Glances at women, estimating. If L should stray in any one direction for too long she asks for a cigarette, refuses all offers except his. (2001, 56-57)

The nature and trajectory of every single act of communication, here, is moulded and distorted by the consideration of how words and behaviours will be observed and judged by other people; tested, that is, against the system of guidelines and rules shared by all performers taking place in the pantomime. Thus, we have a situation in which what people say and do does not in the least correspond to what each individual wishes to express or to convey to others. As a consequence of this, a whole area of unexpressed thoughts can be perceived to push beneath the surface of what looks like a huge theatrical performance, complete with specially-designed setting and costumes, in which every participant has been assigned a precise role.

To return, however, to the issue of Leonard and Ruth's evasion of responsibility, it is evident that such behaviour is at force whenever they attempt to penetrate the mystery of S's interiority by delving into her writings or listening to her recorded voice. The puzzled expressions they exchange after listening to S's reels, for instance, the improbable admissions of incomprehension they share when reading her journals, point either to a fundamental failure of communication or, more probably, to an obstinate refusal to recognise even the most evident truth; to a preference, that is, to barricade themselves behind an edifice of comfortable lies.

When they listen to the reels, it appears clear that they are simply pretending not to understand, delaying the final confrontation *ad libitum*. Here, apart from registering S's involvement in some intense clandestine love affair, they have occasion to witness the girl's desperate conclusions, which rather clearly denote a definitive loss of all hope, possibly foreshadowing an imminent suicide: "Then the change came. In the change. The knowledge of what had to be done / what there is / to do. [...] The possibility of what might have been sinks away. Into what is left" (2001, 115). Their joint reaction at the end of the session, however, is one of suspicious and improbable incomprehension, which quite evidently masks a stubborn refusal to deal with the miserable truth of their situation:

Leonard pressed the switch down, and looked across at Ruth. No more then? That's the lot only two reels. And not a word not a clue. Why did you expect something love? I wondered who... She bit her lip as he banged down the lid. Who what Ruth? Oh nothing except perhaps I thought she might have talked about suicide given us something definite but there's nothing absolutely nothing there maybe the journals yes perhaps there... (2001, 116)

Leonard and Ruth's incapability to address their sense of guilt caused by S's death is also reflected in their incapability to address the issue of their unsatisfactory and disintegrating marriage. Ruth, for instance, is observed to yield all too often to an attitude of total passiveness which makes her unable to ever confront her husband on any such sensible issue, let alone to express her own frustrations or acknowledge in front of him that there exists some serious problem between them. In the only episode in the novel in which Leonard timidly and unconvincingly tries to raise the issue, she demonstrates once again that the most important thing for her is to keep up appearances, prolonging the illusion that her life is just good as it is, that everything is after all just fine:

Ruth are you happy I mean... Happy darling what made you... Oh I don't know you seem somehow – well I don't quite know how to put it perhaps a little withdrawn lately are you worried about anything? No – nothing except possibly – oh it doesn't matter yes I'm happy of course I'm happy we're happy aren't we Leon I mean... (2001, 126)

The above exchange represents one of those episodes in which an intense campaign of self-persuasion is under way. Ruth, on the one hand, is clearly trying to convince herself of an inexistent state of happiness, as is made evident by the juxtaposition of this passage with the confession contained in her journal, which will be examined shortly. Leonard, on the other, having read his wife's confession and knowing her emotional situation perfectly well at this stage, is only very unconvincingly attempting a reconciliation with her: his behaviour betrays the fact that, for him, to safeguard whatever toxic equilibrium he has built in this relationship is far more important than facing the truth about his failed marriage. As Bakhtin would affirm of both:

Accents of the most profound conviction in the speech [...] are, in the huge majority of cases, solely the result of the fact that these words are actually one side of an internal dialogue and meant to convince the speaker himself. The intensification of a convincing tone indicates an internal resistance on the part of the hero's other voice. (1999, 261)

It is quite telling, then, that slightly after the above passage, in his clumsy prolonged attempt at reconciliation with Ruth, Leonard eventually ends up violating her, giving free rein to the sexual frustration he has never been able to deal with or exteriorise in any other more innocuous way. In Ruth's journal, where she is alone with herself and free to express her interiority more genuinely, the truth about her relationship with Leonard finally

comes to the fore in all its terrible authenticity, with a lucidity and determination which never otherwise surface in her day-to-day dealings with him:

I can feel nothing. Only think and wonder. [...] Am I perhaps afraid of even confronting myself with the issue? If only we had a child. [...] Would it make me feel any different basically? [...] He is concerned only with achieving his own orgasm and I refuse absolutely to be exploited in that way. Has it ever been different when we first married? [...] That I was too passive I realise he made me so. And in all that the wish to please satisfy what I thought he most wanted yet wanting myself something other something else. But exactly what? [...] When we met he was a God, a brother I never had, perhaps a father too. His faults were endearing. I felt I understood. In awe of his idealism, intelligence, and above all secure in his respect for me. When did all that falter, what day, night did I feel this appalling separation, a certain loss of identity? [...] And we remain. I watch as a guest might. Waiting for his next move. An element of restraint is necessary, knowing there is at least a sense of power in such passiveness. And perhaps tomorrow. (2001, 124-125)

Leonard's almost absentminded routinary gestures after raping his wife, and Ruth's final self-abandonment to the same sheets which symbolise the unescapable prison of her marriage, are all elements that seal, once and for all, the unbridgeable distance between the two characters' true desires and the harsh reality of the life of false serenity they have locked themselves into. With so much to say to each other, so many prurient issues to confront, the couple's only responses are an obstinate entrenchment in the reassuring halo of their habits, and of course, in silence.

c. Confessions and revelations

If the conversations exchanged by Ruth and Leonard are flat, cold, trivial and inexpressive of any inner fracture or conflict which might afflict them, their respective confessions are much more revealing of the *sous-conversation* which is constantly to be read, albeit retrospectively, under each word or gesture they exchange.

For as much as a need to repress, to camouflage or to conceal one's interior truth, the characters of *Three* demonstrates also a simultaneous, profound need to express, to let out that very truth. It is quite revealing, in this respect, that both Leonard and Ruth, and even the mysterious S, may have all felt the compulsion to exteriorise their interiority in the form of written or oral confessions: not only that, for they have decided to consign these confessions, and so their most genuine inner truths, to the tangible though unsafe materiality of a diary, a journal or a tape recorder – all objects, that is, which are liable to be appropriated and violated by others. The incapability to treasure the burning truths about oneself in the inviolable chamber of one's interiority, and the consequent need to exteriorise them in the form of tangible objects, appear in fact to betray an unacknowledged desire to be found out, or to favour the very possibility that others might autonomously discover the secrets one does not feel capable to reveal in any direct or explicit form.

There is, moreover, one further aspect. On a number of different occasions, Leonard and Ruth also show a distinct suspicion, if not a downright awareness, of some concealed truth buried in the most intimate recesses of the other. This awareness, in turn, instils in them a constant, desperate desire to lay their hands on this supposed truth, and so to violate the secrecy of each other's interiority as soon as occasion arises. At one point, for instance, Leonard finds Ruth's diary under a cushion by sheer chance, wasting no opportunity, however, to spy on her writing¹³ (he even gets infuriated, later on, as he finds out that she has been likewise rummaging through his own private stuff).¹⁴ Ruth, instead, stealthily retrieves Leonard's tape recorder while he is out for a walk, selecting and putting on the most suspicious reel, the one standing separately from the others.¹⁵ S, in her turn, feels equally compelled to delve into Ruth's and Leonard's private affairs, by intruding for example into the latter's study and peering into his diary,¹⁶ or rummaging through Ruth's possessions¹⁷ (it is by no chance, after all, that the sections containing the three characters' respective confessions are never presented in real-time by the direct interested, but are rather clandestinely appropriated by another character).

The mutual revelations that Ruth and Leonard achieve by reading each other's journal, however, do not appear to bring any substantial modification in their mutual behaviour. On the contrary, passages such as the above one demonstrate that they continue to evade the most burning issues which lie at the basis of all the problems of their deteriorated relationship. This attitude of evasion, of course, prevents any possible improvement to their desperate situation. Even when they do come to know the truth – which must evidently generate some form of inner turmoil in them –, any accent of distress is carefully kept down, domesticated, so to say, in order to preserve the appearance of a decent and respectable marriage. This unspoken interior suffering, though, is often perceived to come to the surface, and to cast its shadow on their acts of communication, their mutual gestures and behaviours.

Thus, Ruth and Leonard both perfectly know that no secret will ever be revealed, no confession will ever be made publicly. If one confesses, this can only be made privately, in order only to relieve oneself from the unbearable burden of a lie: as an act of recognition of one's genuine inner voice, yet never as an act of communication addressed

¹³ "He picked up a cushion. [...] Looking down he saw the open journal. He leaned over and began reading Ruth's large widely-spaced writing." (2001, 123).

¹⁴ "Have you been tidying my desk Ruth? [...] Were you looking in this file? [...] Were you looking for something?" (2001, 85).

¹⁵ "She went into the other room. The tape recorder, reels, she pulled out, one by one. One separate from the rest, she put on. Leonard's voice, sharp, slowly came over. She turned the volume up, leaned over, eyes closed." (2001, 119-120).

¹⁶ See 2001, 65.

¹⁷ See 2001, 65 and 70.

to the other. No true confrontation between them is ever possible, no genuine communication either, because there is a tacit awareness that hearing the confession of the other would create an imbalance between them which could only be rectified by letting out one's own confession – which thing neither of them really wishes. By accepting the existence of secrets on the other's part, instead, each of them is able to keep this sense of guilt at bay, as well as to avoid the necessity to confess in his/her turn. This, however, only generates an endless prolongation of their mutual lying, which is the major cause of their unhappiness and unsatisfaction, as a couple as well as individual human beings.¹⁸

One further issue representing another huge area of untackled darkness between Ruth and Leonard, to conclude, regards the suspicion, clearly perceivable throughout the whole narration, that the man with whom S has had a serious physical and emotional involvement is in all probability Leonard himself.

By simply considering many apparently superficial dialogues between Leonard and Ruth, one can easily notice that whenever S is mentioned, Ruth very often addresses expressions of criticism towards the girl, which clearly betrays some sort of jealousy or even envy on her part. Ruth clearly thinks that Leonard might have been attracted by S, and this prompts her to always discredit S in her husband's eyes. Leonard, in his turn, either does not express himself at all, or says something in favour of S which indicates admiration or affection. His cautious remarks and, especially, his silences, do create a tension and accrue the mystery of his possible past involvement with S.

One such occurrence, for instance, is given when Ruth, having listened to S's stories on the tape recorder, is overcome once again by the most obscure doubts, though gathering enough courage, this time, to question her husband in a much more explicit way than her usual:

What did she want of us Leon what was she after I really don't understand unless... Yes? She was a little in love with you in a strange way and who – who... In love with love I think Ruth plus a father complex. [...] I had a feeling though she was involved at one time with someone married but... Oh probably had several. Yet she talks writes as if only the one... I suppose she was rather sensual did you find her sexy Leon? Certainly had a way of moving well. You were never attracted by her ever Leon? What's this an interrogation she was a child Ruth besides I – I... Yes? She leaned over, towards him, away. Well were you saying? Let's face it neither of us understood her [...]. I always felt you understood her Leon more than I ever could. Perhaps – perhaps and yet... (2001, 116-117)

¹⁸ To remain within the framework of Dostoevsky's echoes in Quin's work, one could certainly say that the situation of Ruth and Leonard appears to be a perfect exemplification of Zosima's words concerning the intrinsic incompatibility of loving and lying, as expressed in this passage of *The brothers Karamazov*: "Above all, don't lie to yourself. The man who lies to himself and listens to his own lie comes to such a pass that he cannot distinguish the truth within him, or around him, and so loses all respect for himself and for others. And having no respect he ceases to love". (2009, 48).

In this circumstance, we witness a progression of dialogue in which Ruth's mounting doubts are materialised more and more explicitly, with Leonard failing to give her any form or reassurance or justification – the very fact, indeed, that he feels the need to justify himself and assume a defensive attitude casts further doubts on his innocence. Leonard's final attempt to shift the focus of the discussion on S's psychological profile, also advancing some far-fetched interpretations of her behaviour, is even more revealing of the guilt and tension he must be feeling during this "interrogation"; this tension probably derives from some untold secret he has never formulated in front of his wife. Ruth, on the other hand, is evidently struggling with the urgent issue which is eroding her from within, each of her tentative questions being attempts at keeping at bay the only question she is actually burning to ask his husband: "did you, by any chance, have an affair with S?"

In Ruth's final confession, eventually, one can bridge all the missing pieces of the puzzle of her interiority and fill in the pregnant gaps of her speech by apprehending the depths over which her words have been merely floating all the time:

Have I a responsibility to myself in as much as confronting him with my suspicions? [...] I see him as from a cage. Then I think of them together. Yet there is nothing definite to go by. No substantial evidence as it were. [...] A home we have built up together. But lately I have felt almost an intruder. [...] [Y]es perhaps the realisation that here was someone who shared something with him I failed to find. Didn't I then immediately feel a kind of relief when she was dead, hadn't I almost wished this to happen? The time when we were on the bed together, her white neck, hadn't my fingers felt a strange tingling sensation, as though they were someone else's hands, a murderer's hands gifted? [...] Her eyes at times as though she knew what I felt, was in fact the spinner of my dreams. (2001, 124-125)

Suddenly, after such confession, a new light is retrospectively cast on many of the hesitations, doubts, suspicions, criticisms and allusions which could at all times be detected in Ruth's speech up to that moment, realising how much she has been holding down in the unexpressed regions of her psyche, and how much, especially, her gestures and the actual words she has been addressing to Leonard did in fact differ from what she was really feeling.

The most telling reaction involving Leonard, instead, is not to be found in any of his dialogues with Ruth, nor in his confessional reel, but rather in one single intense moment in which he performs a most revealing gesture. After watching an old video showing S by the seaside followed clandestinely by a camera, he is finally seen to abandon himself on a couch, covering his face with his hands. With this final act of refusal and concealment, he thus expresses and conveys, in fact quite transparently, the enormity of what he has always kept inside, pretending nothing of all that has ever really happened:

He tapped on Ruth's door, opened a little, then closed. Quietly he set the projector up, and put a film on. A girl, naked, emerged from the sea, hair over her face, she approached, then turned away. Picked up a towel, held out to the wind. [...] In slow motion gulls circled as she approached again, towel clutched round half her body, a mask covered her face. She danced away to the edge of the sea, where

she flung towel and mask down, dived into a huge wave, bobbed up, hair and seaweed caught in a spray. The film slowed down. He stared at the square piece of light on the wall, in the middle flecks of black like hair. He switched off. In the dark he sat, hands over his face. (2001, 90)

This passage is a perfect summary of the major dynamics which characterise the mutual dealings of the characters of *Three*. Leonard's gesture of checking on Ruth to be sure she is not awake before putting on the film betrays the existence of a secret dimension he is not disposed to reveal to his wife. The mask worn by S equally signals an act of camouflage of one's true identity and feelings in front of the other, while her final gesture of throwing off the mask and walking into the sea naked represents the much-needed act of liberation which none of the characters appear ever able to perform (it is worth noting, here, that not even the characters' fleeting private moments of confessions, strictly speaking, are intended as proper acts of communications addressed to other subjects, for they rather sound as mere egoistic ruminations in which the individual reflects solely upon him/herself). Leonard's final desperation, his instinctive act of covering his face, represent the only possible outcome to the daily repression of truth performed by all characters, which variously leads to unbreakable stasis or even to a literal self-annihilation.

Leonard and Ruth are thus both internally fractured, each of them inhabited by two different versions of themselves – two voices, Bakhtin would say: the public façade they show to each other and to society, and the true image, the inner voice, with its deepest motives, its genuine feelings and concealed secrets which must not leak to the outside under any circumstances. Each act of communication participates in this precarious equilibrium of identities and is thus carefully pondered in advance, subjected to innumerable a priori considerations and inner confrontations with the projected voice of the other before being delivered to the outside. On a number of occasions, however, the repressed true voice of the self inevitably comes to the surface, glimpsing for a fleeting moment behind some sudden reaction to an accidental event, looming ominously over an apparently insignificant gap or hesitation in the speech, casting its shadow on some passing remark whose real intent appears to be entirely different from its literal meaning. In any case, this true voice subtends any act of communication, making every conversation in *Three* essentially polyphonic, resonating with other hidden and unexpressed voices, bearing the mark of the *sous-conversation* from which this communication stems.

III. Conclusions

In light of the above analysis, carried out on some of the most salient aspects of *Three*, one could certainly affirm that Quin can be considered as one of those contemporary

authors who have acknowledged the obsolescence of the old writerly conventions regulating the use of dialogue; consequently, she has worked out new methods by which the potentiality of the dialogic word could be explored more deeply, and therefore exploited more effectively.

In accordance with Sarraute's precepts, Quin has chosen to give her characters license to act autonomously and speak through their own voices, renouncing to employ an excessively obtrusive narrator and reducing it in fact to little more than a rhetoric function, a mere cold and depersonalised vehicle of events, actions and words with no possibility of comment. This has put her in the condition to explore the subtle nature of words and gestures much more effectively: not simply as tools for the direct expression of a character's interiority, but rather as tokens of an uncharted territory of unconscious forces which push beneath the surface and inform any act of communication, bodily or verbal as they might be. In particular, she has explored the varying distance which separates these intangible forces and the measurable materiality of her characters' words and gestures, as well the relationship which these entertain with the unconscious motives from which they originate.

The fact that, in Quin's writing, spoken utterances are explored as pregnant sites of convergence of a number of distorting influences brings her close in many respects to the polyphonic nature of Dostoevsky's word. This, in turn, makes it possible to approach Quin's writing by the interesting angle of Bakhtin's theories on polyphony, whose observations can open up new fascinating possibilities of interpretation of her novels, a hint of which has been given in the course of the present analysis.

What most distances Quin from both Sarraute and Bakhtin, however, is the crucial attention she likewise reserves to her character's actions, gestures, behaviours, and any other form of non-verbal communication. Whereas Sarraute considers even the minutest actions to be too "clumsy and violent"¹⁹ (1956, 120), favouring the pregnant subtlety of words, Quin seizes the opportunity to explore the hidden meanings of more corporeal forms of expressions too, understanding their potential in conveying the same abysses of unexpressed emotions and all the other psychic movements which stand at the origin of her characters' speech. By avoiding obtrusive authorial comments that might present those actions in a peculiar light and enforce precise interpretations on the reader, Quin manages to make them as subtle as words. In so doing, she simultaneously avoids the paradox exposed by Sarraute, owing to whom "behaviourists [...] dangerously push the novel in the territory of the theatre, where it inevitably finds itself in a position of

¹⁹ "Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour. Les plus infimes d'entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossiers et violents." (My translation).

inferiority” (1956, 134)²⁰. Quin manages in fact to avoid this trap by juxtaposing the stage-like passages, presented in an impersonal third-person narration, with the confessional sections, in which the characters express themselves freely in the first person. In this way, dialogues and monologues are equally kept free of any external intervention, securing at the same time, at a global level, the degree of psychological depth which characterises the novel with respect to the dramatic medium.

Thus, in many respects, Quin can well be considered as the prototype of author of the future which Sarraute has envisaged in “Conversation et sous-conversation”. Not only that, for in analysing her practice, and considering the way she manages to present acts and words in an objective and tangible way, allowing at the same time the abysmal psychological depth which sustains those words and acts to be perceived at all times, she would in fact appear to be an even more effective *nouveau romancier* than Sarraute herself. In any case, if it is true that Ann Quin certainly looked to Sarraute as a source of great inspiration, there are no doubts that the latter, in turn, would have saluted her as a most valuable writer, to be kept in great consideration for the future.

²⁰ “Les romanciers behavioristes [...] poussent dangereusement le roman sur le domaine du théâtre, où il ne peut que se retrouver en état d’infériorité.” (My translation).

REFERENCES

- BAKHTIN, M. 1999 [1963]. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Edited and translated by C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BROOKE-ROSE, C. 1961. *The Observer*, February.
- BUTLER, A. 2013. "Ann Quin's night-time ink: a postscript." MA thesis. London Royal College of Art.
- CALDER, J. 2001. *Pursuit: The uncensored memoirs of John Calder*. London: John Calder.
- DOSTOEVSKY, F. 2009 [1879-1880]. *The brothers Karamazov*. Translated by C. Garnett. New York: The Lowell Press.
- FIGES, E. 2010. Interview with Sarah O'Reilly. London, 15.09.2010. London: Sound Archives, British Library.
- . 2009. Symposium for B.S. Johnson, London, 10.12.2009. London: Sound Archive, British Library.
- GUY, A. 2020. *The nouveau roman and writing in Britain after Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- HEPPENSTALL, R. *The fourfold tradition. Notes on the French and English literatures, with some ethnological and historical asides*. Norfolk: New Directions.
- . *The master eccentric. The journals of Rayner Heppenstall 1969-1981*. Edited by J. Goodman. London: Allison & Busby.
- JOHNSON, B.S. 1966. "Experimental British Fiction." *C.O.I.*, August.
- QUIN, A. [n.d.]. "Quinology." in Larry Goodell Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, Connecticut, USA.
- . 2001 [1966]. *Three*. Funks Grove, Illinois: Dalkey Archive Press.
- . 2009 [1972]. *Tripticks*. London and New York: Marion Boyars.
- . 2018. *The unmapped country. Stories & fragments*. Edited by J. Hodgson. Sheffield / London / New Haven: And Other Stories.
- SARRAUTE, N. 1956. *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- STEVIK, P. 1989. "Voices in the head: style and consciousness in the fiction of Ann Quin." In *Breaking the sequence: women's experimental fiction*, 231-239. Edited by E. G. Friedman and M. Fuchs. Princeton: Princeton University Press.
- WORDSWORTH, W., COLERIDGE, S.T. 2013. *Lyrical ballads: 1798 and 1802*. Edited by F. Stafford. Oxford: Oxford University Press.
- ZAMBRENO, K. "The ventriloquist. A brief meditation on Ann Quin." *Music & Literature* 7: 147-9.

LETTURE





CAMILLA MAFFINELLI

BEGINNINGS

Narrations of Origins, Myths, and Literary Creation

ABSTRACT: Focusing on the recent critical debate on origins in general, this essay reviews the book *Myths of Origins: Literary and Cultural Patterns* (2024), edited by Emilia di Rocco and Chiara Lombardi, and underlines the manifold, extended impact of myths of origins as patterns of literary creation. Through a diachronic investigation of recurrent models of “beginnings” in philosophical and literary traditions, following the book’s structure and contributions, this essay tries to highlight the performative and metanarrative import implied in the artistic mimesis of origins, which, through the literary act, seems to produce metahistorical potentialities for renewal and re-creation.

KEYWORDS: Origin; Myth; Sublime; Creation; Comparative Literature.

“Beginning is not only a kind of action, it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness. It is pragmatic [...]. And it is theoretical”, wrote Edward Said (1985 [1975]) in his volume dedicated to *Beginnings: Intention and Method*. It is precisely the semantic density of cosmogony that makes the volume edited by Emilia di Rocco and Chiara Lombardi, *Myths of Origins: Literary and Cultural Patterns* (Leiden/Boston: Brill, 2024), a valid investigation on the theme. Introducing a collection of various and critically complementary contributions, originally presented at the International European Society of Comparative Literature ESCL/SELC Conference, *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts*, held at the University of Turin in May 2021, the text investigates the various relationships linking cosmogony and literary production as well as their manifold implications. Centering on the main focus of the volume, namely the universality of the myths of origins, interpretations touching different disciplines and geographical areas construct a complex and interdependent framework that demonstrates the fecundity of the theme, “a symbolic space never over-saturated with signs, full of potential creative and re-creative energy” (Lombardi 2022b, 45).¹

¹ The theme of beginnings as pattern of literary and artistic creation has also been debated in *Beginnings: Narrations and Re-Creations of Origins in Linguistics, Literature and Arts*, edited by Chiara Lombardi, in *Complit. Journal of European Literature, Arts and Society*, No. 3, Fall 2022. The same subject was at the core of *Questioning the Origins in European and American Culture*, edited by Paolo Bugliani and Cristiano Ragni, in *CoSMo | Comparative Studies in Modernism*, No. 21/Fall 2022.

Cosmogonic narratives have in fact constituted a constant and pervasive heritage in the history of Western thought, both as a literary subject and as the object of critical investigation. Considering the incessant human questioning and enquiring myths of origins deal with, and the abiding curiosity about the beginning and the destiny of humanity in the universe, these myths can be interpreted as “tales clearly perceived [...] as nonsecular” (Witzel 2012, 4), hence the constant topicality and the universality of their dissemination. As archaic cosmogonies have tried to understand the unknowable through the reiteration of the original act, the narrative process itself, as well as its metaliterary implications, has progressively gained critical attention.

Especially during the past two centuries, and following different approaches, many analyses have been dedicated to the meaning of mythological structures. From Max Müller’s etiological interpretation to the identification of psychological archetypes by C. Gustav Jung, not to mention the impact of functionalist and anthropological readings of cosmogonies, the history of myth criticism has shown the semantic depth of such narrative form. However, until recently, not many studies have focused on the role of cosmological myths as a landmark for cultural and literary theory and practice. It is precisely for this reason that the volume edited by Di Rocco and Lombardi constitutes a remarkable contribution to the field of comparative literature.

Myths of Origins

The volume opens with Piero Boitani’s essay, programmatically entitled “Principia”, and meant as a combination of beginning, first cause and basic constitutive element, a title which the author prefers over the more general human and natural phenomena implied in the notion of origin (2). A diachronic investigation of significant models that shaped the understanding of *principia* in the philosophical and literary tradition, from Aristotelian *Metaphysics* to the most recent cosmogonies of Raymond Queneau (*Petite cosmogonie portative*, 1950) and Italo Calvino (*Ti con zero*, 1967), Boitani’s enquiry constitutes a frame of reference for the contributions to the collection. Boitani’s overview of the traditional model of creation in Western thought particularly points out some implications of the semantic density of the notion of *principium*, as the author underlines the interrelation between the creator, the act itself, and the verbal element of mediation.

As Boitani maintains, in Hesiod’s *Theogony*, the Muses of Helicon provide a foundation to the association between poetry and world creation. The two *principia* sung by the deities are echoed by the poet, who becomes the first interpreter of the performative and creative power of words. In his view, a further step is found in Plato, whose Demiurge “shaped the Western view of the cosmos” (6) as the artificer of a harmonious and good universe ruled by a mathematical structure. The creating figure

portrayed in *Timaeus* introduces indeed a fundamental consequence, that is, the ordering process leading out of original chaos often implied in cosmogonies. Therefore, Boitani's essay points out the main theoretical implications of the archetypal representation of beginning as a pattern of literary creation. The creating figure functions as a metanarrative allusion to the authorial figure, who, inspired by the wonder of the universe, similarly enacts and verbally interprets the transition from original disorder to the logical structure of the universe.

Imposing a mental design on chaotic and inert matter also lies at the core of Silvia Romani's essay, "Irrelevant Bodies: The Creation of Woman as a Model of Post-natural Creation". Romani focuses on the prototypical female figure of Greek mythology, who is nameless in Hesiod's *Theogony* and is later identified as Pandora, whose "mechanical and non-anthropized" birth (30) stands between the parthenogenetic and the corporal genesis of human lineage. By centering on "The Wonder of Creation: Robert Holcot's *Commentary to the Book of Wisdom*", Emilia di Rocco provides a further example of the pervasive dissemination of ancient models of creation in the Middle Ages. The author investigates the connections between creation, moral life and wisdom in Holcot's *Commentary*, in which Greek and Latin classics and Christian exegesis converge (40). The influence of classical tradition is evident when Holcot represents the creating God as similar to Plato's Demiurge, inspired by beauty and goodness by which men can pursue wisdom and virtue. It is only through the astonishment and wonder experienced in admiring the product of the creator, who "just as the artist, creates a work of art" (48), that man can know God. Reinterpreting Aristotle's *Metaphysics*, Holcot thus recognises beauty and wonder as the "origin of philosophy", hence the philosophical nature of the author who is "at the origin of man's journey towards God" (49).

The platonic Artifex is also the underlying model of Shakespeare's Prospero according to Cristiano Ragni, whose essay "Shakespeare Demiurge: New Origins and Old Tricks in *The Tempest*" focuses on the similarities as well as on the differences between Prospero and the Platonic deity. "Confirming the potential of such heritage as a pattern for novel literary creations" (83), the essay focuses on the analogy between "Plato's Demiurge, who did not create the world out of nothing but 'took over all that was'" (80) and the protagonist of Shakespeare's play, a narration about "chaos being tamed and order being restored" (89).

If we consider Ragni's and Di Rocco's contributions, which are informed by the Platonic genetic model of an ordering artificer who shapes the pre-existing chaos, mythological tales appear as structurally reflected in the mimetic subordination of art to nature. Chiara Lombardi maintains that the Renaissance constitutes a turning point in the relationship between the cosmic, the human and the divine. In "From Chaos to Light: Creation and Re-Creation in Michelangelo, Ronsard, and Shakespeare", the author diachronically reconstructs the reciprocal influence of the creation model and the artistic

interpreter. As the “early modern notion of artist [...] will be compared either to a Platonic demiurge or to an *artisan*”, the incremented autonomy of the subject from divinity progressively defines a new aesthetic theory in which art “does no longer imitate nature by playing a subordinate role but according to a genetic process that runs side by side with nature” (55-56). Hence the new conception of authorship and the artist, the only one who can not only reproduce, but also enact the pattern of creation in the artistic process.

A mediating role in the changing and new interpretations of the figure of the poet is to be found in the semantic core of the sublime, as investigated in “Origins, Authorship, and the Sublime Between Late Antique Theory and Renaissance Hexameral Poetry” by Irene Montori. Focusing on Renaissance literature, she identifies, in the re-discovery of Longinus’s text *Peri hupsous* in sixteenth-century Italy, one of the elements contributing to the development of a new poetic individuality. Commenting on the *Fiat lux* in *Genesis* (I.III), Longinus stages the divine power: “God said -what? ‘Let there be light’ and there was light, ‘let there be earth’, and there was earth. (*On the sublime* 9.9)”. The biblical reference represents the archetypal convergence of poetic word and divine word in becoming a creative act, which constitutes the novelty of Longinus’s contribution, namely the suggestion of “the extraordinary creative power of the ingenious artist” (95). By analysing two case studies, Tasso’s *Il mondo creato* (1594) and Milton’s *Paradise Lost* (1667), the essay reconstructs the “shift in the source of poetic inspiration: from being universal and located outside the author [...] to the claim that the source and meaning of the literary text lie in the originality of the poet” (96). Despite the differences between Tasso’s and Milton’s poems, the main point emerging from the interrelation between the classical sublime and the early modern author is the role of the unrepresentable in poetic activity. Synthesising the impossibility of representation and the simultaneous desire for conceptualisation, the sublime conveys and mediates the two moments experienced by the artist facing God’s creation. In facing the wonder of the cosmos, the poet is subjected to the “emotional experience that fills [...] the poet [...] with astonishment”, which Tasso defines *meraviglia* (101). According to the Italian author, the poet’s peculiar ability is to reproduce the wonders of creation and let the audience perceive them through his work of art. Milton further develops the authorial features and represents himself as a proper “poet-prophet”, an authentic and original interpreter who is inspired by the biblical creation and can re-enact it (114-115). The progressive autonomy of the modern author is thus asserted in the power of original and personal re-creation by which he can come to terms with the unknown of origins.

The reference to *Paradise Lost*, and in particular to Milton’s focus shift “from the divine origins of the world to the artist’s creation of the poem” (116), introduces the premises to Riccardo Antonangeli’s essay, “Shelley’s *Prometheus Unbound* and the Origins of Creation: Fiery Aether and the Examples of Dante and Lucretius”. A

diachronic review of the Prometheus figure through the ages, the essay suggests his archetypal connecting role between mythical narrative and creation (123), and shows the differences ascribable to diverse cultural climates and metaphysical frames of reference. Published in 1820, Shelley's version of the myth stages the coincidence between the experience of wonder generated by the miracle of cosmos, and modern poetry's "potential to re-create the universe and revive Creation, not as a mere repetition of God's act but as a new veritable, absolute origin" (127). The sublime and the creative and re-creating autonomy of the human artist in the age of progress, therefore, collaborate in reintroducing the process of genesis in the immanence of science to the detriment of metaphysics. Influenced by Bacon's interpretation of the myth of Prometheus as an allegory of progress, Shelley definitively replaces the divine figure with the poet-creator, removing the creative and tyrannical Zeus of Aeschylus' original version (*Prometheus Bound*) and transforms it into mundane natural principles.

Shelley's example of creation increasingly acquiring human features, as further developed by his wife Mary Shelley in *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), is a manifestation of the cultural season dominated by scientific thought, in which the traditional "Creationist *imaginaire*" will be irreparably challenged by the publication of Darwin's *Origin of Species* (1859) (Boitani, 16). Despite competition from branches of science "in the search for the principle of life" (121), in the modern world, myths have maintained a relevant though paradoxical status, as explained by Riccardo Capoferro in his essay "The Shade of Mr. Kurtz: *Heart of Darkness* as (Modern) Myth". In analysing Joseph Conrad's literary work, the author provides an interpretation of the role of mythical tales in contemporary culture as "archaeological objects", considered as "vestiges of earlier stages of culture" (166). Obsolete as objects of belief in the "logical thinking and empirical knowledge" modernity is based on, mythical thinking survives and adapts to the novel historical awareness as a new form of narrative (166). Not only myths survive as an answer to shared needs (169), but they are also "built into our knowledge of the world and find new incarnations in imaginary figures" (170). Capoferro introduces Mircea Eliade's metahistorical theory to suggest the metaphorical essence of modern myth, as well as its memorial and linguistic implications.

In "The Myths of Origins in Hegel and Heidegger", Paolo Diego Bubbio precisely investigates the shift produced by Hegel and, later, by Heidegger, as to the message conveyed to narrative structure. Despite the differences between the two philosophers' approaches to mythological tales, they both interpret them as concerning the relation between nature and history, and as a way of manifesting the experience of subjectivity (180). In their examinations, they concentrate on the "historicity of the sign [...] and the historicity of what it signifies" (183), interpreted as "not mere 'inventions', but 'products of a thinking which is not pure thinking but uses imagination as its tools'" (181). Reactivating the traditional opposition between *logos* and *mythos* in relation to the notion

of truth, Hegel recognises in myth a figural truth, which consists in the mediating manifestation of the early activity of “reason on its way to self-knowledge” (182). Heidegger similarly connects myths of origins with “the primordial struggle of human beings with nature” (188), acknowledging their mythological truth in the “pre-philosophical account of the world that is neither objective nor subjective, and that can therefore work as a model for a post-metaphysical way of thinking” (189). Hegel’s and Heidegger’s interpretations are the centre of some of the main implications of myths of origins as a pattern of literary creation, among which the metaphorical and metahistorical meaning of the mythological tale takes its place.

Luigi Marfè’s contribution, “Following the Songlines: Myths and Creation in Bruce Chatwin’s and Wim Wender’s Works” connects back to the semantic core of the performative linguistic recreation of the world. Focusing on Bruce Chatwin’s *The Songlines* (1987) and Wim Wenders’ *Until the End of the World* (1987), the author reconstructs the Australian aboriginal affinities between creative and narrative power as materialised in their “dreaming tracks” (197). As the actions of singing and creating attests to the meta-poetic analogies “between cosmogonic myths and the process of artistic creation” (207), testified by the fact that “no one knows whether the Ancestors first sang what they created or first created what they sang”, Wenders’ movie unrolls a ‘vertical’ travel toward a metaphysical dimension, where the ‘end’ of the title and the ‘origins’ of the myth seem to find a sort of fleeting compromise” (207). Therefore, the persistent liveliness of mythology can be identified in the historical subversion, namely in the actualizing ability of the creative process. As Chatwin recognises, “by singing the world into existence, the ancestors had been poets in the original sense of *poiesis*, meaning creation” (202).

A linguistic confirmation of the performative potentiality of language is advanced by Marianna Pozza’s linguistic analysis. In “Transparent Words: The Multidimensional ‘Myth of Origin’ of Naturalness in Ancient Indo-European Languages”, the scholar historically investigates ancient Indo-European and Semitic languages to highlight how the verbal forms of the origins attempted to make language itself accessible and comprehensible through figurative transfiguration. Linguistic signs, not motivated by referent-signifier ontological ties, were thus clarified through structures that practically showed how they function, while at the same time thematizing the metalinguistic value of expressions. Hence the proliferation of practical definitions, conceptual metaphors that could compensate for the arbitrariness of the earliest linguistic correlation to reality (247-248). These premises lead to two interrelated consequences emerging in Pozza’s essay. “The notions ‘speak, say’ and ‘enlighten, shine’ constitute [...] a homotopic semiotic-semantic field in which the word is derived from light and the ‘saying’ [...] consists in the act of making the referent shine, giving it life, putting order into chaos” (248). Explicating its shared semantic core, the analysis thus reconstructs the analogy

between the performative power of language, which creates reality, and the cosmogonic process of getting order out of chaos (251).

Mirko Lino's contribution is located at the intersection of the two essays previously mentioned. "The Cave and the Mirage: Mythologies of the Origin of the World and Cinema in *Cave of Forgotten Dreams* and *Fata Morgana* by Werner Herzog" analyses the suspended time in which "genesis is mirrored by the myth of the apocalypse" in Herzog's visual "dialogue with anthropological structures, presenting the endurance of the cults, rites and myths on the plane of continuity[...] in their precarious nature facing the passage of the time" (255). Highlighting the symbolic form of the director's cinematic image, the author reconstructs Herzog's archaeological investigation of the link between the genealogy of cinema and the Platonic myth of the cave. The creative and re-creative potential of artistic activity, aimed at "mimetically represent[ing] reality in order to control rather than sacralise it" (262), is therefore at the origin of the chronological circularity in which beginning and end concur.

The duality between mimetic representation and aesthetic artifice is also the thematic core of the following essay, devoted to Cesare Pavese's interpretation of mythical poetry. Starting from the idea that rewriting myths is "the only way to re-create the feeling experienced in childhood, i.e. the meaningful origin of both interior life and literary imagination" (212), in "Monstruous Origins: Pavese, Hesiod and the Power of Monsters", Salvatore Renna re-reads *Dialoghi con Leucò* (1947) through the hermeneutic key figure of Prometheus. The reference to Hesiod's hero is relevant not only to demonstrate its diffusion in the literary history of Western thought, but also to outline the interpretative malleability to which it can be subjected. Pavese's reception of Prometheus' myth transfigures the scientific framework implied in Shelley's version, in order to address the deep nature of humanity, which is portrayed as a melancholic and tired resignation facing up to Fate. Nevertheless, the author resumes the eternal return of the original narrative just to maintain and explicate the hidden titanic chaos affecting human destiny (217). Therefore, once again mythical language is the only medium to understand and vehiculate the eternal "deep nature of humankind, both ancient and modern", namely "a nature never fully separated from its ancient, savage and Titanic side" (220).

The final section of *Myths of Origins* is devoted to the most recent manifestations of the mediating role of cosmogonies as a pattern of literary creation. Francesca Medaglia's "Mythology in Transmedia Storytelling" concentrates on the *Star Wars* (George Lucas, 1977) film series to highlight its potentiality to re-elaborate mythological models. Focusing in particular on the permanence of religious, traditional and literary archetypes in the saga, Medaglia dwells on the semantic possibilities implied in transmedia narratives, in which the intersection of the media can reflect and reinforce the "fluidity of contemporary storytelling" (223).

In the end, Elena Spandri devotes her contribution to “The Story that Gave His Land Its Life: The Legend of Bon Bibi in Amitav Ghosh’s *Sundarbans Trilogy*”, a tale in which climatology, nature, history and origins are intertwined in a folkloric and symbolic narrativization. Ghosh’s book functions as a modern myth. In responding to the challenge of redefining the terms of coexistence between humankind and nature, it represents the “parable for contemporary worlds” through the disruption of “traditional Western distinctions between subjects and objects, human and non-human” (281). Introducing Ernesto de Martino’s notion of “progressive folklore”, by which he means the “subaltern and creative set of beliefs and social practices that resist hegemonic worldviews and mediate the terms of the relationship between nature and culture” (278), the author summarises and highlights some of the most relevant theoretic implications of the cosmogonic narrative.

In conclusion, a plurality of temporal and typological tensions animates the myth of origins the volume investigates, suggesting not only its semantic and historical density but also the plurality of features that define the archetypal fecundity of the theme. The creation narrative in particular demonstrates its potential as a pattern of literary composition. The performative and metaliterary possibilities grant artistic mimesis a re-creative circularity that finds constant actualisation in the origin, as the chaos of origins becomes the starting point for staging creation and at the same time re-creating it. The collection therefore investigates the potential renewal of the present performed in the ambivalence between beginning and end, specific to the artistic act, following Shelley in suggesting that “poets, not otherwise than philosophers, painters, sculptors, and musicians, are in one sense the creators, and in another the creations, of their age” (134).

REFERENCES

- AESCHYLUS. 2008. *Prometheus Bound*, ed. A. H. Sommerstein. Cambridge, MA: Cambridge University Press: Loeb.
- ARISTOTLE. 1989. *Metaphysics*, ed. H. Tredennik. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- BUGLIANI, P. RAGNI, C. (eds.). 2022. "Questioning the Origins in European and American Culture." *CoSMo | Comparative Studies in Modernism* 21/Fall. Turin: Centro studi "Arti della modernità".
- CALVINO, I. 1967. *Ti con zero*. Turin: Einaudi.
- CHATWIN, B. 1987. *The Songlines*. New York: Viking/Penguin.
- DARWIN, C. 2008 [1859]. *On the Origin of Species*. Oxford: Oxford University Press.
- DI ROCCO, E., LOMBARDI, C. (eds.). 2024. *Myths of Origins: Literary and Cultural Patterns*. Leiden/Boston: Brill.
- HESIOD. 2006. *Theogony, Works and Days, Testimonia*. Ed. G. W. Most. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LOMBARDI, C. (ed.) 2022a. "Beginnings. Narrations and Re-Creations of Origins in Linguistics, Literature and the Arts." *CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society* 1, 3.
- . 2022b. "The Origin is Sublime!" *CoSMo | Comparative Studies in Modernism* 21/Fall: 37-51. Turin: Centro studi "Arti della modernità".
- LONGINUS. 1995. *On the Sublime*, trans. W. H. Fyfe, rev. D. A. Russel, Loeb Classical Library 199. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MILTON, J. 1998 [1667]. *Paradise Lost*, ed. A. Fowler. Harlow: Longman.
- PAVESE, C. 1999 [1947]. *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- QUENEAU, R. 1950. *Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard.
- SAID, E. 1985. *Beginnings. Intention & Method*. New York: Columbia University Press.
- SHELLEY, M. 2018 [1818]. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Ed. N. Groom. Oxford: Oxford University Press.
- SHELLEY, P.B. 1968 [1820]. *Shelley's Prometheus Unbound. The Text and the Drafts*. Ed. L. J. Zillman. New Haven: Yale University Press.
- TASSO, T. 2006 [1594]. *Il mondo creato*. Ed. P. Luparia. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- WITZEL, M.E.J. 2012. *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford: Oxford University Press.

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

www.ojs.unito.it/index.php/COSMO



www.centroartidellamodernita.it

SOCI FONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana
Ferreccio, Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi,
Chiara Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara
Sandrin, Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

