



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.

Hilbigs 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 Hilbigs den falschen Raum aufgesucht, denn Hilbigs 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). Hilbigs 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 Koelbls 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 Ableiten 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 chiastisch 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 zugekehrt. 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 Exempel 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 Schreibtisch 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 Schreibtisch 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 Schreibtisch 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* (Göbel 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 1994, 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 extradiegetisch erzählt wird, sind die *Arbeiter*- und *Heizer*-Erzählung in Momenten der Selbstlektüre intern-fokalisiert, haben jedoch ebenso einen extradiegetischen 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 verräumlichen 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 „punktueller oder kompakter 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.
- GÖBEL, 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*. Hg. 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 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*. Hg. 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 *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.