

ALESSANDRO COSTAZZA

DIE STASI ALS METAPHER IN WOLFGANG HILBIGS
PROSAWERK

I.

Es scheint gar keine Zweifel darüber zu geben, daß die Darstellung der Rolle der Stasi bei der Kontrolle, Beeinflussung, Behinderung aber auch Förderung der Literatur der DDR das zentrale Thema von Hilbig's Roman *Ich* darstellt. Der Roman enthält diesbezüglich mindestens ein paar unmißverständliche, gewagte aber gerade deswegen um so effektvollere Thesen: Demnach wäre nämlich die sogenannte «inoffizielle» Literatur der DDR letztendlich von der Stasi auf unterschiedliche Art und Weise manipuliert, gelenkt und gefördert worden,¹ während die gesamte westdeutsche Literaturkritik in ihren Urteilen über die DDR-Literatur im Endeffekt den Machenschaften und Strategien

¹ Vgl. etwa schon am Anfang des Romans: «verdanken nicht so viele hilflos in der Szene schwimmende Autoren ihr Bekanntwerden unserer [d.h. der Stasi] Obhut, die ihnen verborgen geblieben war?» W. Hilbig: *Ich*. Roman. Frankfurt/M. 1993, S. 18. Im folgenden wird der Roman einfach als Hilbig: *Ich*, gefolgt von der jeweiligen Seitenzahl, angegeben. Gegen Ende des Romans faßt dann der Stasi-Chef in A. die Situation noch einmal prägnant zusammen: «Was werden sie alle [die DDR-Schriftsteller] nach uns machen, wenn wir sie nicht mehr unterdrücken und zensieren, frage ich mich verzweifelt. Was tut einer ohne seinen Schöpfer. Schöpfer ... wenn Ihnen das zu toll klingt, sagen Sie ruhig Geburtshelfer ... Aufbauhelfer, wie Sie wollen. [...] Wir haben sie doch alle *gemacht*, und unentbehrlich gemacht!» Ebd., S. 326 f.

der Stasi auf den Leim gegangen sein soll.² Trotz dieser und mancher anderer vielleicht eher provokatorischer Thesen, die Hilbig selbst wenigstens teilweise zurückgenommen bzw. relativiert hat,³ bildet das Verhältnis von Stasi und Literatur bzw. von Stasi und Literaturbetrieb in der DDR⁴ keinesfalls das eigentliche und wahre Thema dieses Romans, sondern stellt vielmehr eine Art oberflächliche Schicht, eine bloß exoterische

² Vgl. etwa über den »Literaturbetrieb im Westen«: ebd., S. 287 f.: der Westen hatte »überhaupt keine eigene Meinung zur Literatur; er war völlig abhängig von den Witterungsbedingungen, die aus dem Osten heranzogen. [...] Es gab im Westen niemanden [...], der nicht widerstandslos die Urteile nachbetete, die schlußendlich die Urteile des MfS (beziehungsweise des KGB) über literarische Qualität waren«.

³ Vgl. etwa das Interview mit Karim Saab. In: W. Hilbig. *Materialien zu Leben und Werk*. Hrsg. von U. Wittstock. Frankfurt/M. 1994, S. 222-228, hier v.a. S. 225: »Wir dürfen nicht so tun, als wäre die gesamte Literatur im Status eines IMs gewesen. Der Anteil ist gering. Trotzdem, die Unglücksfälle sind schockierend!« Und weiter: »Es ist eine Legende, daß der Staat oder die Literaturbehörde sich wirklich für Literatur interessierten. Was sie ernst nahmen, war außerliterarisch.« Ebd., S. 226. Hilbig behauptet auch, sein anfängliches negatives Urteil über die »inoffizielle« DDR-Literatur revidiert zu haben. Vgl. ebd., S. 226. Auch anlässlich einer an der Turiner Universität gehaltenen Lesung soll Hilbig diese Thesen als eine übertriebene Simplifizierung zurückgenommen haben. Vgl. A. Chiarloni: *Germania '89*. *Cronache letterarie della riunificazione tedesca*. Milano 1998, S. 89 und Anm. 116.

⁴ Da es an dieser Stelle schlechthin unmöglich wäre, auch nur eine kleine Auswahl der inzwischen kaum überschaubaren Literatur zu diesem Thema anzugeben, verweise ich nur auf das Heft 120 der Literaturzeitschrift *Text + Kritik* vom Oktober 1993, mit dem Titel: *Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheit*, sowie auf einige, nach diesem Datum erschienene Publikationen, die sich im allgemeinen, und nicht bezogen auf einzelne Autoren, mit dem Thema befassen. Vgl. K. W. Frike: *DDR-Staatssicherheit und Literatur*. In: *Moral und Literatur: Wo leben deutsche Autoren?* Hrsg. von H. D. Lindstedt, G. Haak, Koblenz 1994, S. 23-39; Ders.: *DDR-Staatssicherheit und Literatur*. In: *Deutsche Schriftsteller: was wollen, können, sollen sie?* Hrsg. von W. Ross. Bonn 1996, S. 63-82; J. Walther: *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin 1996; H. L. Arnold: *Literatur und Staatssicherheit*. In: *Schriftsteller vor Gericht: verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten*. Hrsg. von J.-D. Kogel. Frankfurt/M. 1996, S. 293-308; G. v. Prittwitz: *Das MfS und die Schriftsteller der DDR*. In: *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: eine Sozialgeschichte*. Hrsg. von H. Glaser, Bern u.a. 1997, S. 161-173.

Hülle dar, die eine tiefere Bedeutung zur gleichen Zeit versteckt und verrät.

Es wäre daher falsch oder zumindest zu kurz gegriffen, wenn man sich damit begnüge, nach dem Wahrheitsgehalt solcher Darstellungen des Verhältnisses von Stasi und Literaturbetrieb im Roman zu fragen oder gar eine Identität des bespitzelten Spitzels *Reader* alias S.R. mit Rainer Schedlinski bzw. mit Sascha Anderson unterstellen möchte.⁵ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, erweist sich nämlich der Roman als schwach, realitätsfern und äußerst zweideutig. Es ist schon hervorgehoben worden, daß das Verhältnis zwischen IM und Führungsoffizier im Roman keinesfalls den Umgangsformen dieser beiden Figuren in der Wirklichkeit entspricht und daß auch die im Roman verwendete geheimdienstliche Begrifflichkeit nicht immer mit dem streng geregelten Sprachgebrauch der Stasi übereinstimmt.⁶

Eine weitere, noch wichtigere Frage, die sich notwendig stellt, wenn man den Roman als »Widerspiegelung« der Stasi-Wirklichkeit betrachtet, ist auch jene nach der Effizienz und nach der Ergiebigkeit der Spionagetätigkeit des »Inoffiziellen Mitarbeiters« Cambert, wie ich die Hauptfigur des Romans der

⁵ Vgl. etwa V. Wehdeking: Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989, S. 61.

⁶ Vgl. etwa J. Faktor: Hilbig's Ich. Das Rätsel des Buches blieb von der Kritik unberührt. In: Wolfgang Hilbig. Text + Kritik. Heft 123, Juli 1994, S. 75-79, hier insbesondere S. 75. Vgl. über »Die inoffiziellen Mitarbeiter im Sicherungsbereich Literatur«, d.h. über deren Anwerbung, Aufgaben, Motivationen usw.: J. Walther: Sicherungsbereich Literatur (s. Anm. 4), S. 467 ff. und insbesondere zum »Verhältnis von Führungsoffizier und IM« sowie über »Form und Inhalt der IM-Berichte« ebd., S. 520-554. Über die Sprache der Stasi vgl. M. Martin: »Geschaffene Machwerke«. Die Sprache der Stasi. In: Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheit (s. Anm. 4), S. 48-55; C. Bergmann: Die Sprache der Stasi. Ein Beitrag zur Sprachkritik. Göttingen 1999. Hilbig selbst behauptet in einem Gespräch mit Harro Zimmermann, »lediglich in der Schlußphase der Arbeit [am Ich-Roman] einige sogenannte Fachausdrücke aus dem Bereich der Stasi-Sprache nachgeschlagen zu haben, weil ihm die Stasi »ein Apparat der Diffusion, [...] undeutlich und über weite Bereiche fiktional« war, so daß eine zu genaue Kenntnis derselben ihm bei der Arbeit sogar »hinderlich gewesen« wäre. W. Hilbig: Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann. In: W. Hilbig. Text + Kritik (s. Anm. 6), S. 11-18, hier S. 15.

Einfachheit halber auch in der Folge nennen werde, obwohl er gelegentlich als C., einmal als W. oder, in seiner Eigenschaft als Dichter, als M.W. angeführt wird. Schon auf den ersten Seiten des Romans und dann wieder gegen Ende desselben, wenn die Handlung, nach einem langen Rückblick wieder auf die gleiche erzählte Zeit zurückkommt, erfahren wir von der «Nebensächlichkeit» von Camberts Aufgabe,⁷ die er sich übrigens selbst ausgesucht hatte⁸ und die in der Überwachung des zur Szene des Prenzlauer Bergs gehörenden Schriftstellers S.R., Deckname *Reader*, bestand. Nicht von ungefähr blieb die entsprechende Akte «schmal» und «schwachbrüstig», ja «tuberkulös», «wollte nicht wachsen» und wird schließlich als «eine Mißgeburt» bezeichnet.⁹ Andererseits sind auch Camberts Berichte, die er zu hunderten verfaßt, aber meistens nicht abgibt und in seinem Zimmer oder an seinem geheimen Platz in den Kellergängen der Stadt Berlin versteckt, von so dürtiger Qualität, daß sein Führungsoffizier Feuerbach sich ständig über deren «Unzulänglichkeit»¹⁰ beklagt. Zum Schluß wird Cambert sein Auftrag gar entzogen¹¹ und er selber erkennt, daß er «weder für die Firma noch für die Szene ein vernünftiger IM»¹² gewesen ist: Über *Reader* hat er im Grunde nichts in Erfahrung gebracht; über dessen Anhängerin, die er die «Studentin» nennt, muß ihn Feuerbach wiederholt aufklären,¹³ und sogar über sich selbst scheint er «schlecht informiert» zu sein.¹⁴ Dieser Eindruck der

⁷ Cambert selbst hegt den Verdacht, daß es sich um eine «Nebensache» handle. Vgl. Hilbig: Ich, S. 15.

⁸ Vgl. ebd., S. 39: «Ich selbst hatte das „Phänomen“ [die Lesungen Readers, vgl. S. 16 und 17] entdeckt und die Nachricht davon [...] vor Feuerbachs Schreibtisch gebracht».

⁹ Vgl. ebd., S. 15 und 16.

¹⁰ Ebd., S. 33. Vgl. auch ebd., S. 257 f. und S. 262: «Die Unzufriedenheit ließ nicht mehr nach, seitdem sich W. mit dem Vorgang: Reader beschäftigte».

¹¹ Vgl. ebd., S. 322 und S. 349.

¹² Vgl. ebd., S. 335.

¹³ Vgl. etwa ebd., S. 51, wo Feuerbach Cambert die Erkenntnis fast aufzwingen muß, daß «die junge Dame aus Westberlin» ist. Vgl. dann zusammenfassend ebd., S. 349 f.

¹⁴ Ebd., S. 335.

Ergebnislosigkeit von Camberts Spionage wird darüber hinaus durch die absolute Zwecklosigkeit von dessen wiederholten Aufhalten und unendlichen Pilgerschaften in den dunklen und mürben, organische Ausscheidungen transpirierenden Kellergängen der Stadt Berlin noch zusätzlich verstärkt, welche den ganzen ersten Teil des Buches einnehmen und zuweilen eher wie eine Parodie des «unterirdischen», geheimnisvollen Wirkens der Geheimdienste anmuten.¹⁵

Würde man also das Buch als ernst gemeinte, sozusagen «realistische» Darstellung der Tätigkeit der XX. Hauptabteilung des MfS interpretieren,¹⁶ so müßte man sie nicht nur als eine verfehlte Darstellung interpretieren, sondern man könnte ihr ja sogar eine versteckte ideologische Absicht unterstellen: Wenn der Roman nämlich einerseits als eine pauschale Verurteilung der ganzen «alternativen» Literatur vom Prenzlauer Berg gelesen werden kann, die von der Stasi infiltriert und gelenkt worden sein soll,¹⁷ so könnte man auf der anderen Seite mit vielleicht noch größerem Recht auch die umgekehrte Schlußfolgerung ziehen und die unbeholfene und letztendlich unergiebigke Spitzeltätigkeit von Cambert sogar als eine Verharmlosung der IM-Tätigkeit manchen DDR-Schriftstellers interpretieren.¹⁸

¹⁵ Cambert selbst legt im Roman eine solche ironische Interpretation nahe, indem er sich infolge seiner Kelleraufenthalte als «abgehärtet genug für den Dienst in der Unterwelt» bezeichnet und gleich anschließend eine solche Vorstellung vom Wirken der Geheimdienste als bloße romantische Idee demaskiert. Vgl. ebd., S. 37.

¹⁶ Vgl. über das Wirken der Abteilung XX des Ministeriums für Sicherheit: J. Walther: Sicherungsbereich Literatur (s. Anm. 4).

¹⁷ In diese Richtung interpretiert etwa Anna Chiarloni Hilbigs Roman, in welchem sie den Ausdruck eines tiefen und allgemeinen Großes wahrzunehmen glaubt, der die vom Roman angestrebte historische Glaubwürdigkeit unterminieren würde. Vgl. Chiarloni: *Germania* '89, S. 87. Vgl. weiter auch ebd., S. 89 f.

¹⁸ Eine ähnliche gefährliche Verharmlosung bedeutet auch die Interpretation, die aus der Nähe von IM und Schriftsteller den Schluß zieht, daß auch «alle IMs [sich] als Autoren verstehen [lassen], womit die Unterscheidung in DDR-Autoren mit und ohne IM-Vergangenheit kaum mehr sinnvoll ist». R. Pfarr, A. Disselnkötter: Das Wesen aber läßt man besser aus dem Spiel. *Metamorphosen in Wolfgang Hilbigs Roman Ich*. In: *Diagonal* 1995, Heft 2, S. 99-111, hier S. 104.

Beide Interpretationen, die sich mit unterschiedlichen Argumenten untermauern lassen, greifen jedoch offenbar zu kurz. Gerade Camberts scheinbar zweckloses, unterirdisches Leben, dessen Verwandtschaft mit Kafkas Erzählung *Der Bau* schon wiederholt hervorgehoben worden ist,¹⁹ weist aber auf eine andere, tiefere Bedeutung der erzählten Geschichte. So wie nämlich Kafkas Erzählung *Der Bau* – ähnlich übrigens wie auch andere Prosawerke des Prager Autors – sich unschwer als Metapher für das Leben des Schriftstellers interpretieren läßt, auf die gleiche Art und Weise können und müssen auch Camberts Kelleraufenthalte ausgelegt werden. Nicht von ungefähr lebte Cambert schon in seinem Geburtsort, lange bevor er von der Stasi angeworben wurde «in einer Art Gedanken-Kaverne», die «er immer mit sich herum[schleppte].»²⁰ Und wenn er später, nach seiner Ankunft in Berlin, sich selbst in eine literarische «Kunstfigur» verwandeln will, so läßt er seine erfundene Gestalt bezeichnenderweise «eine Art Höhlenleben» führen, d.h. in den «Räumen eines Bunkersystems» vegetieren und nur in der Nacht aus «ihren Höhlen» kriechen, um aus dem Dunkeln durch die «erleuchteten Fenstern

¹⁹ Es sei hier nur vertretungsweise auf S. Cramer: Kein Ort. Nirgends. Ein Ort. Irgendwo. Wolfgang Hilbig versus Christa Wolf: Klassizistische und moderne Positionen in der Literatur des Sozialismus. In: W. Hilbig. Text + Kritik (s. Anm. 6), S. 89, und auf R. Baumgart: Quasi-Stasi. Zu dem Roman Ich. In: W. Hilbig. Materialien zu Leben und Werk (s. Anm. 3), S. 217. Kafka wird allerdings nicht nur in bezug auf den Roman Ich mobilisiert, sondern vielmehr als Vorbild bzw. als Gewährsmann von verschiedenen prosaischen Werken Hilbigs wie etwa Er, Beschreibung II, Der Heizer, Der Brief, Er, nicht ich, Alte Abdeckerei usw. immer wieder angeführt. Als Beispiel für diese Ubiquität der Verweise auf Kafka in der Literatur über Hilbig vergleiche etwa den gerade zitierten Band W. Hilbig. Materialien zu Leben und Werk (s. Anm. 3), in dem der Name des Prager Autors in keinem der kritischen Arbeiten zu Hilbigs Prosa von Genia Schulz, Roberto Cazzola, Hajo Steinert, Walter Hinck, Gerhard Bauer und Uwe Schoor, Reinhard Baumgart, Karim Saab und Uwe Wittstock fehlt: ebd., S. 139 f.; 169; 176; 186; 193; 194; 217; 219; 223; 237. Der Name Kafka erscheint wiederholt auch in Hilbigs Werken. Vgl. etwa Hilbig: Der Brief. In: Ders.: Aufbrüche. Frühe Erzählungen. Frankfurt/M. 1992, S. 99-168, hier S. 127; Ders.: *Eine Übertragung*. Roman. Frankfurt/M. 1989, S. 254.

²⁰ Vgl. Hilbig: Ich, S. 65.

der Wohnhäuser» zu spionieren.²¹ Nicht nur Camberts «Höhlenleben» kann jedoch als Metapher für die dunkle, vom Unbewußten stets bedrohte Innenwelt des Schriftstellers interpretiert werden,²² sondern der ganze Roman und insbesondere die Spitzeltätigkeit seiner Hauptfigur müssen auf die gleiche Art und Weise, d.h. eben als Metapher für die Existenz des modernen Schriftstellers gelesen werden.

Die Parallele von IM und Schriftsteller, welche unzweifelhaft den Grundgedanken des ganzen Romans bildet, ist selbstverständlich von allen Kritikern und Rezensenten längst erkannt und hervorgehoben worden. Da die gemeinsamen Eigenschaften oder die verbindenden Züge jedoch, auf die eine solche Gleichstellung von Spitzel und Autor gründet, noch nicht genügend untersucht worden sind, so ist auch die tiefere Bedeutung dieser Parallelisierung noch nicht verstanden worden. Hilbig selbst bezeichnet diesen Vergleich – er weigert sich, von Gleichsetzung zu reden –, als eine «beklemmende Idee» von ihm, die auf eine allgemeine Ähnlichkeit beider Tätigkeiten gründet,²³ möchte aber gleich anschließend vermeiden, daß «diese Parallelisierung [...] mit meiner Meinung als Schriftsteller» verwechselt wird.²⁴ Ausgerechnet in einer solchen Parallelisierung bzw. Gleichstellung, die möglicherweise viel weiter geht, als der Autor selbst zu erkennen vermag, besteht jedoch die wichtigste Erkenntnisleistung des Buches.

²¹ Vgl. ebd., S. 141 f.

²² Mit Sicherheit hat diese Höhlenmetaphorik, die nicht nur für den Roman Ich typisch ist, sondern in vielen Prosawerken Hilbigs eine schlechthin zentrale Rolle spielt, auch weitere Bedeutungen. Vgl. einige Versuche einer Interpretation dieser Höhlen- oder Kellermetaphorik: G. Erk: Im Abraum der Städte. Wolfgang Hilbigs topographische Ich-Erkundung. In: W. Hilbig. Text + Kritik (s. Anm. 6), S. 62-74; U. Wittstock: Das Prinzip Exkommunikation. Wanderung in Wolfgang Hilbigs ungeheurer Prosalandschaft. In: W. Hilbig. Materialien zu Leben und Werk (s. Anm. 3), S. 231 f.

²³ Vgl. K. Saab: «Die DDR-Literatur hatte völlig resigniert». Über Scheckfälscher und Flaschensammler. Ein Gespräch mit Wolfgang Hilbig. In: W. Hilbig. Materialien zu Leben und Werk (s. Anm. 3), S. 224.

²⁴ Vgl. ebd., S. 225.

II.

Die Assoziation von geheimdienstlicher und schriftstellerischer Arbeit ist an und für sich nicht absolut neu und scheint insofern auf eine innige Verwandtschaft der beiden Tätigkeiten hinzuweisen. Bereits in Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* aus dem Jahre 1959 findet sie sich schon im Aufbauprinzip des Romans ausgedrückt, der – «quasi in einer Simulation sicherheitsdienstlichen Nachrichtensammelns» – Fakten recherchiert und zusammenträgt, Zeugen vernimmt oder die Technik der Brief- und Telefonüberwachung nachahmt.²⁵ Der vielleicht zu humane und deswegen zuweilen auch wenig glaubwürdige Staatssicherheitsoffizier Rohlfs²⁶ ist zwar kein Schriftsteller, tritt jedoch immerhin als Verfasser des vielleicht größten Teils der *Mutmaßungen über Jakob* auf und steht darüber hinaus, aufgrund seines Wissens, der Position des übergeordneten Erzählers «verdächtig nahe».²⁷ Eine solche «Idee einer strukturellen Nähe von Autoren-Tätigkeit und Stasi-Recherche» wird dann dreißig Jahre später auch in der 1979 entstandenen und erst 1990 veröffentlichten Erzählung von Christa Wolf *Was bleibt* zumindest angedeutet,²⁸ während die «Einsicht einer inneren Verwandtschaft vom Schriftsteller, als

²⁵ Vgl. H. Krauss: Hauptmann Rohlfs, Leutnant Paroch, Margarete u.a. Die Stasi in der DDR-Literatur. In: Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheit (s. Anm. 4), S. 64-73, hier S. 66.

²⁶ Rudolf Gerstenberg spricht von einem «sich selbst darstellenden Überzeugungstäter», der «mit seinem Rest an Menschlichkeit [...] in einem menschenverachtenden System» untergehen mußte und daher auch von Johnson selbst später als «Wunschvorstellung» charakterisiert wurde. Vgl. R. Gerstenberg: Wie Uwe Johnson die Staatssicherheit verfolgte. In: Johnson-Jahrbuch 1 (1994), S. 45-57, hier S. 50-52. Nach Holger Helbig stößt dagegen die Darstellung dieses Stasioffiziers gegen die Wahrscheinlichkeit und stimmt zumindest mit der schablonenhaften Vorstellung dieser Figur nicht überein. Vgl. H. Helbig: Zwei Ansichten: Stasi von innen und Stasi von außen. Zu Uwe Johnsons Romanen *Mutmassungen über Jakob* und *Das dritte Buch über Achim*. In: Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Hrsg. von G. Rüter. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 357-369, hier S. 360 ff.

²⁷ Vgl. ebd., S. 360.

²⁸ Vgl. Krauss: Die Stasi in der DDR-Literatur (s. Anm. 25), S. 68.

einem besonders sensiblen Beobachter, mit dem Stasi-Observierenden», den tragenden Grundgedanken im Erstling von Brigitte Burmeister *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*, aus dem Jahre 1987, bildet, in dem auf eine freilich äußerst verschlüsselte Art und Weise «die Entwicklung eines jungen Sicherheitsbeamten mit dem kalten, observierenden Blick zum engagierten Autor» dargestellt wird.²⁹

Viel wichtiger als dieser Hinweis auf mögliche Vorgänger für Hilbigs Parallelisierung ist jedoch die Feststellung, daß diese «Metapher» für die Existenz des Schriftstellers auch bei Hilbig selbst nicht neu ist, weil sie vielmehr schon in einigen früheren Erzählungen und dann vor allem im Roman *Eine Übertragung* (1989) schon vorhanden ist; in Werken also, die zwar in vieler, sowohl inhaltlicher als auch formaler Hinsicht eine Art Vorstufen zum Roman *Ich* darstellen, welche aber schon vor dem Fall der Mauer und somit auch vor dem Bekanntwerden der Stasi-Akten und der IM-Tätigkeit manchen DDR-Schriftstellers verfaßt wurden, so daß die darin angedeutete Gleichsetzung von Spitzel und Autor nicht bloß als unmittelbare Widerspiegelung einer gerade bekanntgewordenen Wirklichkeit verstanden werden kann, sondern vielmehr auf eine tiefere Verwandtschaft gründen muß.

Sowohl in den Erzählungen *Der Brief* (1981), *Angst vor Beethoven* (1981)³⁰ und *Er, nicht ich* (1981; 1991),³¹ als auch im Roman *Eine Übertragung*³² wird die Geschichte eines ehemaligen Arbeiters erzählt, der zum Schriftsteller geworden

²⁹ Vgl. Wehdeking: Die deutsche Einheit und die Schriftsteller (s. Anm. 5), jeweils S. 88 und S. 76. Wehdeking zieht auch schon eine ausdrückliche Parallele zu Hilbig. Vgl. ebd., S. 88.

³⁰ Beide Erzählungen wurden 1985 in dem Band *Der Brief*. Frankfurt/M., jeweils S. 77-167 und S. 168-234 veröffentlicht.

³¹ Veröffentlicht in W. Hilbig: *Grünes grünes Grab*. Frankfurt/M. 1993, S. 21-97, hier auf Seite 97 die Angabe der Entstehungsdaten.

³² Im folgenden werden diese Werke nur durch die Titelangaben ausgewiesen, die sich auf folgende Ausgaben beziehen: *Der Brief*. In: Hilbig: *Aufbrüche. Frühe Erzählungen* (s. Anm. 19); S. 99-168; *Angst vor Beethoven*, in: Hilbig: *Die Angst vor Beethoven und andere Prosa*. Frankfurt/M. 1997, S. 9-70; *Er, nicht ich*. in: Hilbig: *Grünes grünes Grab* (s. Anm. 31), S. 21-97; *Eine Übertragung* (s. Anm. 19).

ist und welcher einerseits auf dunkle und auch für ihn selbst uneinsichtige Art und Weise am Mord einer Frau beteiligt ist, die immer bei der Post arbeitete und den Nachnamen Kora³³ oder Korall³⁴ trug, andererseits aber auch mehr oder wenig eindeutige Kontakte zur Stasi hat. Diese Geschichten werden meistens in der ersten Person³⁵ von einem nur durch den Anfangsbuchstaben «C.»³⁶ ausgezeichneten Ich erzählt, der nicht mehr an die eigene Identität glaubt, so daß er auch seine Erinnerungen nicht als die eigenen erkennt und sie oft als die eines Fremden in der dritten Person wiedergibt. An keiner Stelle wird deutlich, ob diese schizophrene Persönlichkeit als Ursprung oder vielleicht eher als Folge der schriftstellerischen Tätigkeit des Subjekts aufzufassen ist. Das Ich, das sowohl an sich selbst als auch an der Einheitlichkeit seiner Erfahrungen zweifelt, entwirft nämlich unentwegt im Kopf und auf dem Papier eine Reihe von *alter ego* oder von Doppelgängern, die ihm jedoch keine Stabilität verleihen, sondern ihn vielmehr in immer größere Zweifel an die eigene Wirklichkeit und an die Wirklichkeit überhaupt stürzen.

Genauso unbestimmt wie die Priorität der schriftstellerischen Tätigkeit oder der gespaltenen Identität ist auch das Verhältnis von Ursache und Wirkung zwischen der Aufsplitterung der

³³ So heißt sie in *Der Brief*; *Angst vor Beethoven*; *Eine Übertragung*.

³⁴ Diesen Namen trägt sie in *Er*, nicht ich.

³⁵ In der dritten Person wird nur der größte Teil der Erzählung *Er*, nicht ich erzählt.

³⁶ Das «C.» steht manchmal für den Vor- und manchmal für den Nachname. «C.» bzw. «C. Lippold» heißt etwa der Protagonist von *Der Brief*; in *Angst vor Beethoven* aber auch in *Er*, nicht ich, heißt er außer «C.» auch «G.C.» und «Gerardo Cebolla» bzw. einfach «Cebolla». «C.» heißt er dann im Roman *Eine Übertragung* sowie später im Roman *Ich*, wo er allerdings auch andere Namen, etwa «Cambert», «W.» oder «MW.» trägt. Der Anfangsbuchstabe «C.» scheint etwas mit dem Käse zu tun zu haben. Im Roman *Eine Übertragung* ist «Cas» ein alter Schimpfname des Protagonisten. Vgl. Hilbig: *Eine Übertragung*, S. 211. Auch die Hauptfigur von *Angst vor Beethoven* überlegt jedoch, ob sie am Telefon nicht den spanischen Begriff für «Käse» als Namen angibt, bevor sie dann den Namen Gerardo Cebolla wählt. Vgl. *Angst vor Beethoven*, S. 26. Und schließlich verweist der eigentliche Name des Protagonisten von *Ich*, «Cambert», eindeutig auf den französischen Käse «Camembert».

Persönlichkeit und dem begangenen Mord. Wenn es nämlich manchmal so aussieht, als ob die Ich-Spaltung eine bequeme Flucht vor jeder, z.T. auch historischen Verantwortung ist,³⁷ d.h. die Folge einer Verdrängung des Mordes sein könnte,³⁸ so führt manchmal dagegen gerade die Persönlichkeitsspaltung dazu, den Mord zu begehen oder sich wenigstens des Mordes zu beschuldigen, um sich dadurch von den selbsterfundnen und selbstentworfenen Doppelgängern zu befreien.³⁹

Weder die «Zerfaserung» der Identität,⁴⁰ noch die nie aufgeklärten und wahrscheinlich nur eingebildeten Mordverdächtigungen stellen jedoch wahre Ursprungserlebnisse dar und sind vielmehr beide nur Wirkungen, Ausdruck einer tieferen, ursprünglicheren Spaltung, d.h. jener unerträglichen Spannung zwischen der Existenz als Arbeiter auf der einen Seite, und der schriftstellerischen Tätigkeit auf der anderen, die alle Hauptfiguren der hier zur Diskussion stehenden Prosawerke auszeichnet. Der Übergang von der Arbeiterklasse zu der Klasse der Intellektuellen wird nämlich nie im Sinne eines Aufstieges bzw. einer Integration oder gar als Realisation des Bitterfelder

³⁷ Vgl. v.a. Angst vor Beethoven, wo der Mord an der Tochter des Alten ausdrücklich mit der Judenverfolgung in Zusammenhang gebracht wird. Vgl. Angst vor Beethoven, S. 47 ff. Aber auch in Der Brief befindet sich ein Hinweis auf die Deportation der Juden. Vgl. *Der Brief*, S. 156 ff.

³⁸ Um eine solche Verdrängung scheint es sich vor allem in Eine Übertragung zu handeln. Aber auch in der Erzählung Angst vor Beethoven rettet sich der Ich-Erzähler vor seiner persönlichen und historischen Verantwortung in die Ich-Spaltung und in die Fiktionalisierung der Geschichte.

³⁹ In der Erzählung Er, nicht ich, scheint gerade die Auflösung des Ichs, unweigerlich zum Mord zu führen, wenn es nach der Darstellung der Persönlichkeitsspaltung des Protagonisten heißt: «Er habe sich also drehen und wenden können, das Verbrechen sei ihm in jeder Richtung vorgezeichnet gewesen». Er, nicht ich, S. 82 f. Auf der anderen Seite soll jedoch dort der begangene Mord bzw. die in einem Brief enthaltene Selbstbeschuldigung dem Protagonisten dazu dienen, sich von seinem selbsterfundnen und selbstentworfenen Doppelgänger zu befreien. Vgl. ebd., S. 75 und S. 82 ff., insbesondere S. 88 ff.

⁴⁰ Vgl. Der Brief, S. 164.

Weges erlebt,⁴¹ sondern immer nur als Schuld, als Verrat oder gar als Verbrechen.

Am deutlichsten und entschiedensten äußert sich der Ich-Erzähler von *Der Brief* gegen die Idee vom «Arbeiterschriftsteller», der nach ihm nicht einmal eine Utopie, sondern bloß eine Projektion des sogenannten «Bildungsbürgertums» ist, welches sich durch diesen Begriff des eigenen Monopols über den Geist versichert, indem er das Talent in den «unprivilegierten Klassen» als «eine Nummer zur Bewunderung», als «eine Ausnahme» betrachtet.⁴² Da nach dem Protagonisten dieser Erzählung Arbeiter und Schriftsteller zwei Existenzformen darstellen, die «etwas miteinander Unvereinbares haben»,⁴³ so empfindet er auch sich selbst als eine Art «Pseudointellektueller»,⁴⁴ der den festen Grund seiner Klassen-

⁴¹ In der Erzählung *Der Heizer* verweist Hilbig selbst ausdrücklich auf den «Bitterfelder Weg», d.h. auf jenes auf der I. Bitterfelder Konferenz vom April 1959 entworfene kulturpolitische Programm, einerseits die literarische Tätigkeit der arbeitenden Klasse nach dem Motto «Greif zur Feder, Kumpel!» zu fördern, andererseits die professionellen Schriftsteller und die «Kopfarbeiter» zur unmittelbaren Einsichtnahme in die Betriebe zu motivieren. Vgl. *Der Heizer*, in: Hilbig: *Aufbrüche* (s. Anm. 19), S. 74. Im Roman *Eine Übertragung* setzt sich der Ich-Erzähler mit dem «Bitterfelder Weg» kritisch auseinander, indem er die «geradezu unüberbrückbare Distanz der Arbeiter gegenüber der Literatur» unterstreicht und den darin geforderten Realismus als «künstlich» und «hohl» bezeichnet. Vgl. *Eine Übertragung*, S. 216-218. Eine weitere Anspielung auf den Bitterfelder Weg auch ebd., S. 43. Am entschiedensten hat jedoch Hilbig seine Kritik am «ebensoviel beredeten wie inexistenten Bitterfelder Weg» in seinen «Frankfurter Poetikvorlesungen» geäußert, wo er dieses Kulturprogramm als den «letzte[n] Versuch der Parteibürokratie» definiert, «in das Schwiegen der Arbeiter einzudringen». Dabei war jedoch nach ihm niemand wirklich bereit, «einem Arbeiter ernstlich eine Stimme im Literatur- oder Kulturbetrieb der DDR» zuzugestehen, während umgekehrt «jeder Schriftsteller, der unter diesen Bedingungen wirklich Zugang zum Produktionsbereich gesucht hätte, dort als Spitzel, zumindest aber als Aufpasser und Antreiber, betrachtet worden wäre». Vgl. Hilbig: *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt/M. 1995, S. 66 ff.

⁴² Vgl. *Der Brief*, S. 106 f. Auch in *Eine Übertragung* wehrt sich der Ich-Erzähler vehement davor, als «Arbeiterschriftsteller» apostrophiert zu werden. Vgl. *Eine Übertragung*, S. 73.

⁴³ Vgl. ebd., S. 113.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 106.

zugehörigkeit verlassen hat und diese Hybris mit einer allgemeinen Verunsicherung, mit Schuldgefühlen und Angst bezahlt. Der «Schritt heraus aus der Masse» ist für ihn wie «ein Schritt in die Kälte», der zuerst «eine inwendige Spaltung», einen Rückzug auf das eigene, von außen betrachtete Selbst und daraufhin eine Entfremdung von der ganzen Wirklichkeit, eine «Verunheimlichung aller umgebenden Dinge» mit sich führt.⁴⁵ Hier also, in diesem «Doppelleben»⁴⁶ von Arbeiter und Schriftsteller, das allen Hauptfiguren dieser Erzählungen eigen ist, hat auch jene für sie charakteristische Ich-Zerrissenheit ihren Ursprung.

Auf diese gleiche Urspaltung zwischen Arbeiter und Schriftsteller lassen sich dann aber auch die Mordverdächtigungen und letztendlich auch die mehr oder weniger ausdrückliche Mitarbeit aller Hauptfiguren dieser Erzählungen bei der Stasi zurückführen. Das Verlassen des Arbeiterstatus zugunsten eines Lebens als Intellektueller ist nämlich nicht nur von Angst begleitet,⁴⁷ sondern vor allem von Schuldgefühlen und von schlechtem Gewissen.⁴⁸ Der Protagonist der Erzählung *Der Brief* muß seine Position als Schriftsteller zum Beispiel stets vor einer Instanz rechtfertigen, die eine Art Über-Ich, aber

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 123 f.

⁴⁶ Diesen unmittelbar an Gottfried Benn erinnernden Begriff vom «Doppelleben» verwendet Hilbig in *Angst vor Beethoven* (S. 24) sowie in *Eine Übertragung* (S. 61), wo er wiederholt auch von einer «Doppelexistenz» (S. 46) bzw. von der «zweiten Existenz» als Schriftsteller spricht (vgl. etwa S. 45; 50; 51). Vgl. auch Hilbig: *Abriß der Kritik* (s. Anm. 41), S. 73.

⁴⁷ Vgl. auch hier v.a. *Der Brief*: S. 121: «Wenn wirklich Angst dabei war, als ich meinen Stand verließ und Schriftsteller wurde, so war es die schwer beschreibliche Angst, mit der man die warme Masse verläßt und in eine kalte, geisterhafte Welt eintritt, in der man eine Identität besitzen muß, um bestehen zu können. [...] Ich verließ die Umarmung der Masse ... ja, ich hatte eine so böse Ahnung dabei, als verließ ich unwiderruflich eine brüderliche Umarmung». Auch die Erzählung *Der Heizer*, in der ein ähnliches Doppelleben von Arbeiter und Schriftsteller dargestellt wird, fängt nicht von ungefähr mit den Worten «von Angst erfüllt», an. Vgl. ebd., S. 65.

⁴⁸ Vgl. etwa *Der Brief*, S. 120.

zugleich «die Staatsmacht» und letztendlich die Stasi selbst ist.⁴⁹ Schon die Tatsache, daß er mit dieser Instanz redet oder verhandelt, läßt ihn andererseits in den Augen seiner Freunde als «bestochen genug» erscheinen⁵⁰ und er selbst empfindet daher seine Verhaftung und Einsperrung im Gefängnis als eine Selbstverständlichkeit, ja fast als eine Wohltat. Denn einerseits bedeutet jeder «Schritt heraus aus der Sicherheit der Arbeitswelt [...] sofort: *Gefängnis*»,⁵¹ andererseits empfindet er, daß «der Schritt ins Gefängnis eine geheime Ähnlichkeit mit der Rückkehr in den Schoß der Masse hat».⁵²

Nichts anderes als eine Projektion dieses Schuldbewußtseins des Schriftstellers, der seine Klasse verlassen und daher verraten hat, lassen sich dann aber sowohl die Mordverdächtigungen als auch die Mitarbeit bei der Stasi verstehen, welche dann auch auf unterschiedliche, ganz subtile Art und Weise miteinander verschlungen sind. Das schreibende Ich identifiziert sich im Grunde mit der Kontrollinstanz und vollzieht an sich selbst gerade jene Kriminalisierung der Literatur, die die Stasi als Ziel verfolgt.⁵³ In *Angst vor Beethoven* behauptet der Ich-Erzähler ausdrücklich, daß er sich infolge seines «Doppellebens» «in ein übles Subjekt verwandelt hatte».⁵⁴ Und gerade in dieser Erzählung sind auch die Anspielungen auf die Stasi am deutlichsten und ausführlichsten. Man erfährt nämlich, daß der Alte, ein Blumenhändler, von dem der Ich-Erzähler eine «*Subterranea*» genannte Orchidee gekauft hatte, früher «zu den unverzichtbarsten Köpfen» einer «Bewegung» gezählt hatte, die «ein großes M ...» auf ihrem Stempel führt, das angeblich «für *Movement*» stehen soll, ganz offensichtlich jedoch auf das MfS hinweist, wie auch die Bezeichnung «die Firma» un-

⁴⁹ Vgl. Der Brief, S. 124f. Die Rede von den «Autos da draußen vor dem Fenster» verweist auf die «still und anonym, als Autos getarnte Spitzel» auf der ersten Seite der Erzählung. Vgl. S. 99.

⁵⁰ Vgl. Der Brief, S. 113.

⁵¹ Ebd., S. 116.

⁵² Ebd., S. 121 f.

⁵³ Vgl. Eine Übertragung, S. 24 f.

⁵⁴ *Angst vor Beethoven*, S. 24.

mißverständlich belegt.⁵⁵ Jetzt gehört jedoch der Alte zum »geistigen Widerstand«⁵⁶ gegen die Stasi, ist von ihr daher zum Tode verurteilt und sieht in seinem Gesprächspartner »C.« oder »Cebolla«, den er bezeichnenderweise auch für eine Verkörperung eines an der Judendeportation im Jahre 1941 beteiligten Nazi hält,⁵⁷ einen Gesandter von der Firma, der ihm durch ein geheimnisvolles Manuskript und eine darin enthaltene Anspielung auf Beethoven sein Todesurteil verkünden soll. Die Tatsache, daß »C.« sich als Schriftsteller vorstellt, stellt für den Alten nur eine zusätzliche Bestätigung dar: »Die Schriftsteller ... auch wenn sie die [...] *Firma* denunzierten, waren doch immer, auf irgendwelche Art, die Angehörigen der Firma. Die die Firma miterschaffen haben, mit wenigen Ausnahmen vielleicht. Es gab gar keine andere Möglichkeit ... selbst die wüstesten Beschimpfungen, sogar die genauesten Gegenanalysen haben doch der Faszination, die von der Firma ausging, nur gedient ...«⁵⁸ Auf diese Anschuldigungen reagiert der Ich-Erzähler bezeichnenderweise nur durch »Verwirrung, mit Empörung und Schuldgefühlen vermischt«.⁵⁹

Der wahre oder nur imaginäre Mord an der »Postbotin« kann allerdings auch als Versuch gedeutet werden, sich von der Zusammenarbeit mit der Stasi loszusprechen. Wie es in *Eine Übertragung* ausdrücklich heißt, war nämlich die Post ein Großbetrieb, »dem man in der Republik zumindest Beihilfe zu den Aktivitäten der Loge der Sicherheitsmaurer nachsagte«,⁶⁰ so daß tatsächlich in allen der hier in Frage stehenden Texten immer um die Verschickung von Manuskripten oder Briefen geht, die von der Post nicht zugestellt und womöglich geöffnet,

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 39 f.

⁵⁶ Ebd., S. 46.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 47 ff.

⁵⁸ Ebd., S. 42.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 51.

⁶⁰ Nicht von ungefähr läßt z.B. Brussig in seinem Roman Helden wie wir die Stasi-Abteilung, bei der die Hauptfigur des Romans arbeitet, in einem Postamt ihren Sitz haben. Vgl. Thomas Brussig: Helden wie wir. Roman. Frankfurt/M. 1995, S. 147 ff. Vgl. auch die Calembours mit »Post« und feindlichem »Post-Stukturalismus« auf S. 221 ff.

gelesen oder vernichtet worden sind. Nur in der Erzählung *Er, nicht ich*, scheint jedoch der Mord an der Postbotin bzw. die im Brief enthaltene Selbstanschuldigung des Mordes dazu zu dienen, einer »Verwaltung« bzw. einer Staatsidee zu kündigen, die ihre Bewohner für Lösegeld verkaufte⁶¹ und mit der der Briefschreiber selbst früher kollaboriert hatte.⁶²

III.

Die Präsenz der Stasi, die in den bisher behandelten Erzählungen noch versteckt und höchstens angedeutet war, wird im Roman *Eine Übertragung* offensichtlich. Was hier auf eine äußerst fragmentarische und undurchsichtige Art und Weise erzählt wird, ist nämlich – wie man noch nicht deutlich genug wahrgenommen hat –⁶³ nichts anderes als eben die Geschichte einer versuchten und scheinbar gescheiterten Anwerbung eines »arbeitende[n] Schriftsteller[s]« oder eines »schriftstellernde[n] Arbeiter[s]«,⁶⁴ durch den Geheimdienst.⁶⁵ Der »Sicherheitsdienst« ist schon früh an den Arbeiter und angehenden Autor C. mit der Empfehlung herangetreten, »das Schreiben sein zu lassen« bzw. »schriftstellerische Arbeiten anzufertigen, die verfaßt waren nach den inhaltlichen und formalinhaltlichen Maßgaben einer Staatsverwaltung, die sich wider besseres Wissen auch für die Verwaltung der Literatur als zuständig ausgab.«⁶⁶ Als eine Folge von C.'s entschiedener Weigerung, sich diesen Empfehlungen anzupassen, kann auch seine spätere

⁶¹ Vgl. Angst vor Beethoven, S. 62-70.

⁶² Vgl. ebd., S. 91.

⁶³ So bemerkt etwa Helmut Böttiger nur nebenbei, daß es »bereits im Roman "Eine Übertragung" vom 1989 seltsame Passagen [gibt], die die Parallelen zwischen Dichtung und Geheimdienst reflektieren«. Vgl. Böttiger: Monströse Sinnlichkeiten, negative Utopie. Wolfgang Hilbig's DDR-Moderne. In: W. Hilbig. Text + Kritik (s. Anm. 6), S. 52-61, hier S. 59.

⁶⁴ Vgl. Eine Übertragung, S. 44.

⁶⁵ Die biographischen Hintergründe dieser versuchten Anwerbung erzählt Hilbig in Abriß der Kritik, indem er sie jedoch nur »eine der Keimzellen [...] für den Roman Ich« betrachtet. Vgl. Hilbig: Abriß der Kritik (s. Anm. 41), S. 76 ff.

⁶⁶ Ebd., S. 42 und S. 43.

Verhaftung angesehen werden, von der der Ich-Erzähler selbst bis zum Schluß des Romans nicht weiß, ob sie seiner Tätigkeit «als Literat oder als Brandstifter» galt,⁶⁷ und welche jedoch ganz eindeutig als ein Mittel der Erpressung zwecks Anwerbung durch die Stasi zu betrachte ist. C., der sich auch früher in den «literarischen Zirkeln» der schreibenden Arbeiter vehement gegen jeden sowohl sprachlich als auch inhaltlich zensierenden oder tabuisierenden Einfluß des Sicherheitsdienstes gewehrt hat,⁶⁸ vermag zwar noch lange nicht zu verstehen, «worin, in aller Welt, das Interesse eines Kerls vom Geheimdienst an mir denn bestünde»,⁶⁹ bis schließlich die Anwerbung durch den «Leutnant Feuerbach»⁷⁰ ausdrücklich erfolgt. Die Stasi möchte, daß C. als Schriftsteller in den Westen kommt, um dort Kontakte anzuknüpfen, alte Bekanntschaften aufzufrischen und die Staatssicherheit darüber zu informieren.⁷¹ Zu diesem Zweck würde der Geheimdienst seine «Texte drüben in einer ordentlichen Ausgabe» veröffentlichen lassen und ihm Lesungen organisieren.⁷²

Erst zu diesem Zeitpunkt wird es zumindest dem Leser, wenn auch nicht dem Schriftsteller C. deutlich, daß alle verwickelten und sich überschneidenden Geschichten im Roman, vor allem aber die obskure Geschichte vom geheimnisvollen Verschwinden bzw. vom Mord an der Postbotin Kora L.,⁷³ auf diese Anwerbung zielten. C. hatte nämlich von dieser Kora L. durch seinen Zellengenossen «Z.» bzw. «Zacharias Zwie» oder «Ziegenbein» erfahren, der ihm auch die Wohnung in Berlin zur Verfügung gestellt hatte, in der Kora angeblich ermordet

⁶⁷ Ebd., S. 278.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 179 f.; 185 f.

⁶⁹ Ebd., S. 80.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 311; 315; 326; 329; 330; 341.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 311.

⁷² Vgl. ebd., S. 310 f.

⁷³ Schon am Anfang des Romans erfährt man in Wirklichkeit, daß die Postzustellerin K.L. bzw. «Kora L.» nur verschwunden und «nicht als Leichnam aufgefunden» war, so daß der Erzähler selbst betont, «daß es sich beim Todesfall K.L. um eine von mir erfundene Geschichte handele». Ebd., S. 8; 11; 17; 19.

worden war oder werden sollte.⁷⁴ Dieser „Z.“, der aber selbst in den Westen geflüchtet und an der Organisation von weiteren Fluchtversuchen beteiligt sein soll,⁷⁵ ist auch der Bruder von C.'s Anwalt, welcher seinerseits „in Einvernehmen mit der Regierung“⁷⁶ arbeitete und den mißlungenen Versuch unternimmt, C. durch die Argumentation, „daß es für einen wirklich guten Schriftsteller besser wäre, er bliebe nicht hier“, „zum Verschwinden aus diesem Staat zu bewegen“.⁷⁷ Sicherlich nur, um seiner Empfehlung mehr Nachdruck und Überzeugungskraft zu verleihen, behauptet er auch, daß die von C. seit seiner Kindheit immer erträumte, mythische Züge verkörpernde Kora⁷⁸ sich bereits im Westen befand,⁷⁹ so daß dieser wenigstens für einen Augenblick wirklich überlegt, ob er sie dort nicht erreichen sollte.⁸⁰ C. unterschreibt später zwar für Feuerbach ein „fragmentarisches Protokoll“, in dem sich allerdings keine „Aufforderung zur Zusammenarbeit“ befand, enttäuscht jedoch bald darauf die Erwartungen des Stasi-Leutnants, weil er ihm keine Informationen sondern höchstens seine literarischen Erzeugnisse zu bieten hatte.⁸¹ Kurz darauf schließt der Roman mit einer eindeutigen Dekonspiration,

⁷⁴ Vgl. ebd., S.24 f.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 319 und 340.

⁷⁶ Ebd., S. 258 f. Vgl. auch ebd., S. 266.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 262 und 265.

⁷⁸ Im Kopf des Ich-Erzählers vermischt sich die Figur von Kora mit der Geschichte der „geheimnisvollen Fremden“, einer erfundenen Jugendgeschichte, die Cambert seit seinem 12. Geburtsjahr beschäftigt (vgl. ebd., S. 288 f.). Cambert selbst schreibt dieser Geschichte eine „mythische Dimension“ zu und bezeichnet sie als Metapher (vgl. ebd., S.138 und S. 140). Diese Geschichte der „geheimnisvollen Fremden“ taucht im Roman noch auf folgenden Seiten auf: S. 53; 62 ff.; 144 ff.; 161; 168 ff.; 178; 269; 295; 296; 338.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 266 f. Vgl. auch S. 285. Später sieht jedoch C. Kora in der Kneipe, erfährt daß sie in Wirklichkeit „Leni“ heißt (vgl. ebd., S. 313) und angeblich nur eine Schwester von Kora sein soll (vgl. ebd., S. 314 und 318).

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 290 und S. 295.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 330.

indem C. in seinen Geburtsort zurückkehrt und dem Jugendfreund Waller von der versuchten Anwerbung erzählt.⁸²

Obwohl die Anwerbung durch die Stasi im Roman *Eine Übertragung* zum Mißerfolg verurteilt ist, so lassen sich jedoch die vielen Gemeinsamkeiten, die das Leben des Schriftstellers C. mit jener eines Stasi-Informanten verbinden und welche nicht von ungefähr zu wiederholten Spitzelverdächtigungen von seiten eines Kneipers in Berlin⁸³ bzw. durch die ehemaligen Mitinsassen und Stasi-Schergen Wasja und Ronni⁸⁴ oder durch die Teilnehmer am literarischen Zirkel⁸⁵ Anlaß geben, nicht von der Hand weisen. C. selbst findet einen solchen Verdacht sogar «begreiflich» und führt ihn auf den «Geheimhaltungskodex meines Literatendaseins» zurück.⁸⁶ In der Tat erlebt C. seine «zweite Existenz» als Schriftsteller immer als eine Schuld,⁸⁷ die er durch «Geheimhaltung» und «Geheimniskrämerei»⁸⁸ stets zu verbergen bestrebt ist. Dabei wird er jedoch von ständigen Schuldgefühlen bzw. vom «schlechten Gewissen» geplagt,⁸⁹ die nicht nur seine schriftstellerische Arbeit, sondern auch sein Verhältnis zur Geburtsstadt, die Beziehung zu seiner Mutter sowie zum Jugendfreund Waller bzw. zu dessen ehemaliger Frau Lona usw. betreffen und die jedoch alle nur verschiedene Ausdrücke einer einzigen Schuld, der Urschuld des Schreibens darstellen.

Mit dieser Auffassung der Literatur als Schuld stimmt aber C. paradoxerweise ausgerechnet mit der Literaturlauffassung der Stasi überein. So wie die Stasi in der Figur des Rechtsanwalts die

⁸² Vgl. ebd., S. 341.

⁸³ Vgl. etwa ebd., S. 171 f.

⁸⁴ Vgl. über ihre Stasi-Tätigkeit ebd., S. 281 ff. Sie apostrophieren später C. als «Kollege». Vgl. ebd., S. 314.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 182.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. etwa ebd., S. 41 f., wo C. seine Verhaftung eben auf diese heimliche Existenz als Schriftsteller zurückführt. Vgl. auch S. 44 f.; 49; 51; 70 f.; 143 usw. Hilbig spielt auch ironisch mit dieser «zweiten Existenz» durch Hinweise auf Fausts «zwei Seelen»: vgl. etwa ebd., S. 71; 124; 216.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 49. Vgl. auch S. 42; 61; 214; 244; 256.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 35; 225; 232; 244; 254; 325; 328.

Literatur und insbesondere den Schriftsteller für «ein Nichts» hält, so denkt auch C., daß der Schriftsteller ein Nichts ist und möchte sich daher fast zum Verschwinden bringen.⁹⁰ Nicht nur die Stasi versucht dann die Literatur und insofern auch C. zu «kriminalisieren».⁹¹ C. selbst siedelt die Literatur ausdrücklich «in der Dunkelzone des Strafbaren» an und beschreibt sich selbst stets als Heuchler und als Lügner, der sich bereits als Kind «des Betrugs, des Diebstahls, der Schmarotzerei» bediente und gar keine moralische Prinzipien kannte, wenn es um die Literatur ging.⁹² Bei einem solchen Selbstbild ist es gar kein Wunder, wenn C. bei seinem Gefängnisaufenthalt eine geheime Verwandtschaft zwischen seiner «zweiten Existenz» als Schriftsteller und der «dunklen Existenz» eines inhaftierten Verbrechers verspürt.⁹³

Ein Teil dieser Selbstkriminalisierung, eine Projektion seiner Schuldgefühlen und seines schlechten Gewissens als Schriftsteller stellen daher auch die Spitzelverdächtigungen im Roman dar, die C. nur allzu selbstverständlich findet und in die er gegen Ende des Romans selbst einstimmen kann: «Ein Spitzel ... ich überlegte, ob ich nicht selbst auf eine solche Idee gekommen wäre: wenn ich mir die Rolle vergegenwärtigte, die ich gespielt hatte, so erschien sie mir wie eine vollkommen imaginäre, künstlich aufgeblähte Rolle, die bestenfalls die eines Zuschauers und Lauschers war».⁹⁴

Mit dieser Erkenntnis der eigenen Rolle als «Spitzel», der wenig später auch Protokolle über sich selbst anfertigt,⁹⁵ gibt C. gleichsam die Idee der eigenen Autorschaft endgültig auf. Obwohl er nämlich in der Vorstellung der Identität eine «völlig zur Lüge erstarrte Utopie der Aufklärung»⁹⁶ erblickte und

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 29; 41; 70.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 42 f.; 257.

⁹² Vgl. ebd., S. 214 f. Vgl. aber auch S. 82, wo sich C. als «Heuchler» bezeichnet, und S. 225 f., wo C. berichtet, seinem Jugendfreund Waller die gelungensten literarischen Texte gestohlen und für sich verwendet zu haben.

⁹³ Vgl. ebd., S. 51 f.

⁹⁴ Ebd., S. 320.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 322 f.

⁹⁶ Ebd., S. 162.

dementsprechend auch an der Einheitlichkeit des eigenen Ichs immer wieder gezweifelt hatte,⁹⁷ so hatte er sich doch immerhin noch als Subjekt, d.h. als Verfasser der Fiktion betrachtet, der in allen Geschichten ein «*Sujet*» für seine literarischen Darstellungen⁹⁸ und zumindest in den verschiedenen Erzählerfunktionen noch den letzten Rest einer Kontinuität seines eigenen Selbst suchte.⁹⁹ Zum Schluß muß er jedoch erkennen, daß auch diese Erzählerfunktion «überflüssig geworden»¹⁰⁰ ist, weil nur der Geheimdienst der eigentliche Drahtzieher, ja der wahre Schöpfer der ganzen Geschichte ist, welche allerdings eine bloße «Fiktion» ist, «so wie es dem Geheimdienst selber am liebsten ist, wenn er als eine Fiktion gilt».¹⁰¹ In seiner Eigenschaft als «Besitzer der Macht» und zugleich als «Besitzer der Fiktion» wird die Stasi damit, nach der Abdankung des schreibenden und die Fiktion organisierenden Subjekts, welches sich selbst als bloße Fiktion entpuppt, zur eindeutigen Metapher der letzten literaturschaffenden Instanz.

Mit dieser metaphorischen Interpretation der Stasi erfüllt der Roman *Eine Übertragung* gleichsam die in ihm mehrmals formulierte Poetik der «Abwesenheit», die auch in seinem Titel schon mitklingt.¹⁰² Wenn die sogenannte Wirklichkeit nämlich nicht existiert und nach Schopenhauer¹⁰³ sowohl die Welt der Phänomene als auch das empfindende und denkende Ich bloße Erscheinungsformen einer dunklen, irrationalen Instanz sind, so kann auch das Ziel der Poesie keinesfalls in einer Widerspiegelung einer nicht vorhandenen Realität bestehen, sondern sie muß vielmehr gerade auf jene «Abwesenheit» hinweisen,

⁹⁷ Vgl. einige Beispiele von C.'s Ich-Spaltung, ebd., S. 19; ; 30; 64 f.; 106; 122; 128; 136; 147 f.; 157; 199; 244; 250; 271; 273; 306; 313; 322; 330.

⁹⁸ Vgl. etwa ebd., S. 11 f.; 47 f.; 78; 93 f.; 318.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 67 f.; 71 f.; 220 f.; 271;

¹⁰⁰ Ebd., S. 320.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 323 f.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 120; 157; 174; 176; 177; 178; 180; 195; 220; 247; 249; 280; 283; 300; 321.

¹⁰³ Nicht von ungefähr wird im Roman zweimal auf Schopenhauer hingewiesen, und zwar einmal ausdrücklich und einmal nur indirekt. Vgl. ebd., S. 131; 245

welche ihrerseits nur Äußerung des modernen Nihilismus, der «Abwesenheit Gottes», der «Abwesenheit der Menschheit» und der «Abwesenheit einer Sprache als Verständigungsmittel» ist.¹⁰⁴ Die Dichtung besitzt jedoch nur ein einziges Mittel, um dieser «Abwesenheit» Ausdruck zu verleihen, d.h. eben die «Übertragung» oder, nach dem griechischen Begriff, die Metapher,¹⁰⁵ weil sie eben das Zeichen einer Sache ist, das durch die Differenz wirkt und auf eine andere Bedeutung, auf etwas «Abwesendes» hinweist. Nicht von ungefähr sucht der Ich-Erzähler im Roman immer nach Metaphern für die Liebe, für die Gesellschaft und den Staat, für das Verhältnis zwischen Literatur und Arbeiterklasse, für sich selbst und seine Rolle im Roman, vor allem aber für das Schreiben.¹⁰⁶ Der ganze Roman kann im Grunde, wie bereits der Titel ankündigt, als eine solche Metapher gelesen werden, d.h. eben als «Übertragung» dieses Strebens nach der unerreichbaren, «unnahbare[n] Metapher», nach dem ewig Abwesenden.¹⁰⁷

Als eine, ja vielleicht als die wichtigste dieser Metaphern für das Schreiben bzw. für die Lage des modernen Schriftstellers ist nun auch die Darstellung der Stasi im Roman zu verstehen. Eine solche Metapher ist allerdings äußerst zweideutig, weil gerade die Stasi, als absoluter «Besitzer der Macht» und als «Besitzer der Fiktion» alle Deutungen in der Hand haben will¹⁰⁸ und die «Abwesenheit», ja letztendlich die Metapher nur als störendes Element empfindet und nicht akzeptieren kann.¹⁰⁹ Als Figur der Differenz entlarvt nämlich die Metapher den wahren Charakter jeder allgemeingültigen, abgemachten Wahrheit, welche nach Nietzsche nichts anderes als ein fest gewordenes System von

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 298 ff., insbesondere S. 300.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 283.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 140; 163; 216; 220; 283, 284; 317.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 220. Vgl. auch S. 178.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 324.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 179 und S. 180 ff.

Metaphern ist, das durch die Poesie und ihre neuen, «unerhörten Metaphern» wieder in Bewegung gebracht werden soll.¹¹⁰

Noch am Ende der Erzählung *Die elfte These über Feuerbach*, aus dem Jahre 1992, kehrt Hilbig auf diese widersprüchliche Ähnlichkeit in der Differenz zwischen Geheimdienst und Schriftsteller zurück. In einem «utopischen Staat», wie es für ihn die DDR gewesen ist, müssen nach Hilbig «der Geheimdienst und die Schriftsteller [...] die Sprache [...] gemeinsam verwalten, notgedrungen, entweder für oder gegen die Negation.»¹¹¹ Da nämlich «die Verneinung die notwendigste Form einer funktionierenden Sprache» ist und auf der anderen Seite «eine Utopie ihre eigene Verneinung ausschließen muß, um zur Existenz zu gelangen», so muß eine «Utopie in ihrer endlichen Verwirklichung» oder ein «Staat ohne Negation» notwendigerweise auch «ein Staat ohne Sprache» sein, in dem diese dann «nur im Untergrund verwaltet» wird, eben vom Geheimdienst und von den Schriftstellern.¹¹²

Wie auch immer der Vergleich zwischen Stasi und Schriftsteller ausfällt, ob etwa mehr die Übereinstimmungen oder umgekehrt die Divergenzen in der Ähnlichkeit dominieren, so stellte die Parallelisierung vom Literaturproduzenten und Spitzel, die den Grundgedanken des Romans *Ich* ausmacht, keinesfalls jene plötzliche, einigermaßen überraschende und «beklemmende Idee» dar, von der Hilbig in einem Interview spricht, sondern war vielmehr Teil eines älteren und in mehreren Varianten bereits durchgespielten Vorstellungskomplexes, der im Roman *Ich* eine kompaktere und in vieler Hinsicht vertiefte Aktualisierung erlebt.

¹¹⁰ Vgl. F. Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München 1980, Bd. I, S. 873-897. Im Roman findet sich eine Anspielung auf diese frühe Schrift von Nietzsche. Vgl. Ebd., S. 88, wo die Wahrheit als «ein bewegliches Heer von Tropen» bezeichnet wird.

¹¹¹ Hilbig: Die elfte These über Feuerbach. In: Ders.: Grünes grünes Grab (s. Anm. 31), S. 125-149, hier S. 148 f.

¹¹² Vgl. ebd., S. 146; 144 und 148.

IV.

Viele der bereits untersuchten Aspekte der Parallelisierung von IM und Schriftsteller kehren im Roman *Ich* wieder. So ist es etwa auch hier Camberts heimliche schriftstellerische Tätigkeit, und ganz konkret seine Gewohnheit, sich auch während der Arbeit Notizen zu machen, die unausweichlich dazu führt, daß er schon vor der Anwerbung durch die Stasi von den Kollegen als Spion bzw. «ein Mann der Partei» verdächtigt wird.¹¹³ Andererseits scheint er durch seinen Lebenswandel solchen Verdacht geradezu herauszufordern, da er als einziger Arbeiter die Kneipen von dubiosen, arbeitslosen und sich intellektuell gebärdenden Figuren besucht und dadurch sowohl den Arbeitern in der Fabrik als auch den Besuchern dieser Kneipen in seiner Eigenschaft als «kühler Beobachter» zumindest suspekt vorkommen muß.¹¹⁴ Schon dieses Verhalten Camberts scheint die Anwerbung durch die Stasi gleichsam heraufzubeschwören. Und da auch er, ähnlich wie schon C. im vorhergehenden Roman, sein «Doppelleben» als Arbeiter und als Schriftsteller als Schuld erlebt und seine schriftstellerische Tätigkeit nur nachts unter der Hülle der Heimlichkeit betreibt, so erscheint auch seine Mitarbeit bei der Stasi, ähnlich und deutlicher noch als im Roman *Eine Übertragung*, als eine konkrete Bestätigung des eigenen und des fremden Urteils über ihn selbst.

Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich also die Tätigkeit als IM als eine Art von Projektion des schlechten Gewissens des Schriftstellers, der seine Außenseiterposition als Verschuldung gegenüber der Gesellschaft erlebt. So wie Thomas Mann, freilich aus der unterschiedlichen Perspektive des bürgerlichen Wertesystems, die Künstlerexistenz immer als «etwas tief Zweideutiges, tief Anrühiges, tief Zweifelhaftes»¹¹⁵ betrachtet und den Künstler dementsprechend wiederholt in die Nähe des Schauspielers, des Scharlatans, des Hochstaplers oder des

¹¹³ Vgl. *Ich*, S. 87f.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 82 f.

¹¹⁵ Vgl. T. Mann: Tonio Kröger, in: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt/M. 1990, Bd. VIII, S. 337.

Betrügers gebracht hat, auf ähnliche Art und Weise, nur aus der Sicht einer freilich alles andere als idealisierten Arbeiterschaft,¹¹⁶ betrachtet auch Hilbig den Schriftsteller als eine zu Recht verdächtige Existenzform. Ausdruck davon ist jenes schlechte Gewissen, jenes Schuldbewußtsein für den als Verrat empfundenen Aufstieg von der Arbeiterklasse in die Existenzsphäre des Schriftstellers oder des Intellektuellen, das, wie bereits gesehen, als eine Art Leitmotiv in vielen seiner Erzählungen wiederkehrt und welches noch in den Ausführungen über das den Protagonisten stets quälende »Schamgefühl« im letzten Roman *Das Provisorium* seinen zumindest provisorischen Abschluß findet.¹¹⁷

Neben dieser Projektion des schlechten Gewissens des Literaturschaffenden, trägt auch eine andere Eigenschaft des Schriftstellers dazu bei, daß seine Position mit jener eines Spitzels verglichen wird, nämlich seine unüberbrückbare Distanz zum wirklichen Leben, die ihn in die Rolle des außenstehenden Beobachters drängt. Am deutlichsten äußert sich diese Parallele in jener mehrere Seiten des Romans einnehmenden Darstellung einer etwas eigenartigen Spionagetätigkeit Camberts, welcher ganze Abende in den Vorgärten fremder Häuser verbringt, um aus der Dunkelheit in das Innere erleuchteter Wohnräume zu blicken und durch Lippenablesen und »Interpretieren von Gebärden« die geführten Reden zu

¹¹⁶ Vgl. zu Hilbigs kritischer Auffassung der Position der Arbeiter im Zusammenhang des Gesellschaftssystems der DDR v.a. die essayistische Erzählung *Die Arbeiter. Ein Essay*. In: Hilbig: *Unterm Neumond. Erzählungen*. Frankfurt/M. 1982, S. 29-43, sowie die schon behandelte Erzählung *Der Brief*.

¹¹⁷ Vgl. Hilbig: *Das Provisorium. Roman*. Frankfurt/M. 2000. Das Gefühl von Scham oder von Peinlichkeit ist manchmal unmittelbar auf die Schriftstellerexistenz bezogen, die der Protagonist als die Existenz eines Lügners, Scharlatans oder eines Parasiten empfindet (vgl. etwa ebd., S. 30; 31; 53 f.; 152 f.; 208; 275 f.; 283; 286), andere Male betreffen das Schuldgefühl und das schlechte Gewissen dagegen andere menschliche Beziehungen (vgl. etwa S. 88; 131; 134; 161 f.). An einer Stelle fühlt sich auch die Hauptfigur dieses Romans »beim Grenzübergang [...] wie ein Agent der Stasi«. Ebd., S. 226.

erraten.¹¹⁸ Daß diese Art der Spionage keineswegs zu seiner Aufgabe gehört und auch nicht der Staatssicherheit dient, zeigt schon die Tatsache, daß es ihm einerseits «fast nie [gelingt], einen brauchbaren Satz zu ermitteln», und daß er andererseits von dieser Tätigkeit seinem «Chef» gar kein Wort sagt. Dieses «aus dem Dunkel ins Licht» schauen,¹¹⁹ mit dem Cambert rückblickend auch seine ganze Tätigkeit in Berlin beschreibt,¹²⁰ ist nur das Resultat von seinem «voyeuristischen Verhalten»,¹²¹ welches seinerseits nichts anderes als der Ausdruck seiner Stellung in der Welt und seines Verhältnisses zur äußeren Wirklichkeit ist, d.h. jener Distanz, jener «Scheidewand», die er «zwischen sich und dem, was er wahrnahm» stets braucht.¹²²

Daß diese Weltfremdheit, ja diese Entfremdung gegenüber dem Leben und der Wirklichkeit eine typische Charakteristik des modernen Künstlers bzw. Schriftstellers darstellt, wird im Roman durch einen versteckten Hinweis auf einen der historischen «Väter» dieses Gedankens, nämlich auf Thomas Mann, bestätigt. Nicht von ungefähr haben nämlich im Roman Camberts Überlegungen über Thomas Manns «wahre Künstlernatur», bei der es, zumindest nach einer «West-Zeitschrift», «auch [...] immer um das Spiel zwischen Annäherung und Entfernung gegangen» sein soll, eine beruhigende Einwirkung auf ihn.¹²³ denn in Thomas Mann und insbesondere in diesem Spiel zwischen Annäherung und Entfernung vermag er offensichtlich seine eigene Position zu erkennen. In der Tat findet sein «Voyeurismus» kein besseres

¹¹⁸ Vgl. Ich, S. 125 ff.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 132; 133; 294.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 374 f.l.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 127.

¹²² Vgl. ebd., S. 130.

¹²³ Vgl. ebd., S. 266. Schon auf Seite 12 erwähnt Cambert Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten*, in der aus der Sicht eines eher lebensnahen und lebensfreudigen Novellisten der Besuch bei einem sich als Propheten und Genie gebärdenden Künstler auf ironische Art und Weise dargestellt wird. Mit dem Kommentar «vielleicht einfach genial» überträgt Hilbig ironisch das Urteil der «reichen Dame» in der Erzählung über die Texte des «Propheten» auf Manns Prosa. Vgl. T. Mann: *Beim Propheten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* (s. Anm. 115), Bd. VIII, S. 362-370, hier S. 370.

Äquivalent als etwa in Tonio Krögers «diebische[m] Genuß», im Dunkeln der leeren und unerleuchteten Veranda zu stehen und «ungesehen die belauschen zu dürfen, die im Lichte tanzen».¹²⁴

Es gibt natürlich noch weitere, von der Kritik bereits erfaßte Übereinstimmungen zwischen Camberts Stasi-Tätigkeit und seiner Schriftstellerexistenz. So ähneln etwa seine Berichte an die Stasi, die Feuerbach nicht von ungefähr als «Kunstwerke» bzw. als «lyrische Prosa» betrachtet¹²⁵ und daher aber auch für «getürkt» bzw. für gedichtet, d.h. für reine Produkte der Phantasie hält,¹²⁶ immer mehr seinen schriftstellerischen Versuchen: Wenn sie am Anfang noch sauber getrennt auf der linken Seite des Schreibtisches ihren Platz hatten, während die Berichte auf der rechten Seite lagen, so beginnen sie gegen Ende des Romans, sich immer mehr zu vermischen.¹²⁷

Die wichtigste und komplizierteste, weil nicht immer eindeutige Übereinstimmung zwischen Schriftsteller und Stasi-Spitzel betrifft jedoch das Verhältnis von Wirklichkeit und «Simulation». Cambert hat nämlich schon am Anfang des Romans den Eindruck, daß sein ganzes Leben vor der Unterschrift für seine Mitarbeit bei der Stasi «verflogen [ist] wie das Ergebnis einer Simulation»:¹²⁸ «Früher ... das war eine Zeit, die vollkommen unwirklich war, die ihm entglitten war, wie ein unhaltbares Gespinnst aus überspannten Vorstellungen und Selbsttäuschungen [...]: und jene abgeschlossene, Stück für Stück ausgelöschte Zeit kam ihm nun wie eine Fiktion vor.»¹²⁹ Gerade sein damaliger Mangel an Wirklichkeitssinn hatte überhaupt auch seinen Entschluß begünstigt, mit der Stasi mitzuarbeiten: «Ohne Wirklichkeit gibt es nicht den geringsten Grund, die Unter-

¹²⁴ Vgl. T. Mann: Tonio Kröger (s. Anm. 115), S. 329 f.

¹²⁵ Hilbig: Ich, S. 38.

¹²⁶ «Ich denke, daß Ihre Berichte an mich alle getürkt sind! [...] Wissen Sie, was Sie machen, mein Lieber, Sie dichten! Ja, Sie dichten auch in Ihren Dossiers. Aber Sie machen das schlecht, wenn Sie es wenigstens richtig machen würden. Sie machen es genau wie mit der Lyrik, Sie liefern nur die zweitrangigen Sachen ab». Ebd., S. 227.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 197 und S. 289 f.

¹²⁸ Ebd., S. 26.

¹²⁹ Ebd., S. 64.

schrift zu verweigern!¹³⁰ Und in der Tat scheint ihm diese Mitarbeit eine Wirklichkeit zurückzugeben: «Gleich nach der Unterschrift war die Wirklichkeit zurückgekehrt, er hätte nicht sagen können, in welcher Weise sie verändert war.»¹³¹ Doch auch diese Rückgewinnung der Wirklichkeit ist äußerst paradox, weil Cambert gerade jetzt zu einer «Person» wird, wo er «alle Befehle von außen» empfängt, während er früher «nie eine *Person* gewesen» war, als jeder Befehl, der ihn antrieb, «von seiner eigenen Person gekommen war».¹³² Wie wenig Cambert durch die Mitarbeit mit der Stasi eine feste Wirklichkeit zurückgewonnen hat, zeigt darüber hinaus vor allem die Tatsache, daß er gleich nach der Unterschrift in eine längere «Schlafphase» verfällt, während der er «wie ein Gespenst durch die Stadt» ging und auch der kleinste Rest von Wirklichkeit verschwunden zu sein schien: «Ein, zwei Jahre später war er auf den Gedanken gekommen, während seiner Schlafphase sei ihm ein unbezwingbares Mißtrauen jeder Wirklichkeit gegenüber beigebracht worden [...] Es war ein tiefes Mißtrauen gegen alle Wahrnehmungen und gleichzeitig seinem Gedächtnis gegenüber, das diese Wahrnehmungen speicherte».¹³³ Dieses Mißtrauen gegenüber der Wirklichkeit hält dann aber auch in Camberts Leben in Berlin an, in dem er «in einer Welt der Vorstellung», in einer phantastischen Wirklichkeit lebte,¹³⁴ so daß er am Ende seines zweijährigen Aufenthalts in jener Stadt eine enttäuschende Bilanz ziehen muß: «Welch eine Simulation war doch diese Wirklichkeit! Wie lange schon waren mir ihre Zusammenhänge verloren».¹³⁵

Cambert selbst empfindet andererseits auch dieses ihn nie verlassende Gefühl der Unwirklichkeit des Realen gar nicht so verwunderlich, da diese Auffassung der Welt als Simulation ganz

¹³⁰ Ebd., S. 68.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. ebd., S. 64.

¹³³ Ebd., S. 125.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 44.

¹³⁵ Ebd., S. 56.

genau mit derjenigen der Stasi übereinstimmte.¹³⁶ Gerade die Stasi, die ihn durch das Versprechen einer Beendigung seines «Rückzug[s] aus der Wirklichkeit» und durch die Vorstellung einer Übernahme seiner «Verantwortung der Realität gegenüber» zur Mitarbeit bewogen hatte,¹³⁷ lebt nämlich in und durch die «Simulation». Indem sie ununterbrochen Aufklärung darüber betreibt, inwiefern sich die Wirklichkeit ihren Vorstellungen genähert hat, glaubt die Stasi weder an die Wirklichkeit noch an die Realisierbarkeit ihrer Vorstellungen und begnügt sich vielmehr damit, «zu simulieren, daß die Wirklichkeit im Ansatz [...] [ihren] Vorstellungen entsprach». Ihr höchster «Glaubensgrundsatz» ist daher der absolute «Unglaube» bzw. der Glaube, daß «nichts passieren» und also auch nicht wirklich werden konnte, woran sie nicht glaubte.¹³⁸

Auch sonst arbeitet die Stasi im Roman nur mit «Simulationen». Das Bild, das ihre Mitarbeiter von Cambert haben, ist nur eine «Phantasiefigur», eine «Vorstellung, die sie sich von ihm in ihren Köpfen zurechtgelegt hatten», eine «Projektion».¹³⁹ Und selbst die Aufgabe, die sie ihm auferlegen, besteht darin, so zu tun, «als wären die Dinge, die nicht existieren, wirklich vorhanden».¹⁴⁰ Die Stasi ist nicht so sehr an einer «Aufklärung» der Wirklichkeit interessiert, sondern einzig und allein an der Erschaffung bzw. Erfindung einer Wirklichkeit, die ihren Vorstellungen entspricht und vor allem ihre Daseinsberechtigung begründet.¹⁴¹ Dementsprechend muß also auch ihr IM nicht so sehr die Wahrheit ermitteln, sondern vielmehr eine Wirklichkeit erfinden, die den Interessen der Stasi, ihrem Bedürfnis nach einem Gegenüber, nach einem «Widerpart» entspricht. Gerade diese Aufgabe ist es aber, welche Cambert am meisten fasziniert: «ich mußte eine weibliche Figur verfertigen, die in das Konzept der Firma paßte!

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 44 ff.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 66.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 45 f.

¹³⁹ S. 106.

¹⁴⁰ Ebd., S. 101.

¹⁴¹ Vgl. etwa S. 204 f.

Der Reiz war für mich dabei der Anschein, daß ich sie buchstäblich am Schreibtisch erfinden oder entwerfen mußte. – Der Firma einen Menschen zu machen [...] der Firma einen Menschen zu produzieren, das war die größte Leistung, die ein Mitarbeiter erbringen konnte». ¹⁴²

Wie diese sozusagen ‚kreative‘ Aufgabe des IMs mit der Arbeit des Schriftstellers übereinstimmt, fällt von selbst ins Auge und die Analogie zwischen «Geheimdienstakte» und literarischem Produkt ist bereits manchem Stasi-Opfer bei der Lektüre seiner Akte aufgefallen. ¹⁴³ Cambert erfindet nicht nur die Personen seiner Berichte, sondern stellt sich auch selbst in diesen als «zufällig anwesende Figur mit dem Namen M.W.» dar. ¹⁴⁴ Auch diese Selbsterfindung vermag ihm jedoch nicht mehr Wirklichkeit zu verleihen, weil er vielmehr sogar als Urheber seiner selbst und vielleicht sogar aller «Figuren dieser Geschichte», welche «an einem Schreibtisch erfunden [worden] sind», sein eigenes »Ich« immer mehr versachlicht und entfremdet als bloß literarische «Figur» betrachtet. ¹⁴⁵ Zum Schluß muß Cambert tatsächlich erkennen, daß nicht er, nicht sein »Ich«, sondern vielmehr die Stasi der wahre Urheber und der Regisseur aller Figuren ist und daß auch er möglicherweise nichts anderes als ein «Figurenbeispiel für den Kehraus» darstellte. ¹⁴⁶ Es wird ihm mit anderen Worten deutlich, daß er keinesfalls das Subjekt seiner Spionage und seiner Erfindungen, sondern vielmehr seinerseits bloß das Objekt eines «Operativen Vorgangs» war, d.h. nur ein bloßes Werkzeug, einen kleinen Mosaikstein im Zusammenhang der von der Stasi organisierten

¹⁴² Ebd., S. 322 f.

¹⁴³ Vgl. etwa den Bericht von Klaus Schlesinger: «Am Abend des vierten Tages meiner Lektüre ging ich zum Interview in einen Radiosender und wurde nach meinen Eindrücken gefragt. Ich sagte, ich fühlte mich wie einer, der einen Roman lese, dessen Hauptfigur er sei. Ich sagte auch noch, daß die Struktur dieses Romans der europäischen Moderne entlehnt sei, in der die Figuren aus Blicken entstehen, die andere Figuren auf sie werfen». K. Schlesinger: *Macht, Literatur, Staatssicherheit*. In: *Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheitsdienst* (s. Anm. 4), S. 29-35, hier S. 30.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 339 und S. 235 f.

¹⁴⁵ Vgl. etwa S. 141 f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 321.

und aufgebauten »Legende« darstellte, die dazu dienen sollte, dem Schriftsteller und Stasi-Informanten Reader alias S.R. durch den Nachweis seiner erlittenen Bespitzelung eine bessere Aufnahme im Wesen zu garantieren.¹⁴⁷

Die Tatsache, daß diese von der Stasi oft zum Zweck einer Infiltrierung im feindlichen Lager erfundenen Biographien ausdrücklich »Legenden« genannt,¹⁴⁸ d.h. durch eine literarische Gattung bezeichnet wurden – aus welcher dann auch Wortschöpfungen wie etwa das Verb »legendieren« abgeleitet wurden – unterstreicht noch eindeutiger deren fiktionalen, ja literarischen Charakter, d.h. die Literarizität dieser Stasi-Simulationen.¹⁴⁹ Wenn Cambert also gehofft hatte, in den Armen der Stasi – welche allein in der Person seiner zwei Führungsoffiziere Teilnahme an seiner schriftstellerischen Tätigkeit gezeigt hatte –¹⁵⁰ sein eigenes »Ich« und vor allem seine Identität als Autor und Schriftsteller zu finden,¹⁵¹ so muß der ständig an der Wirklichkeit außer sich sowie an der Wirklichkeit seines eigenen Ichs Zweifelnde am Ende des Romans doch

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 349 und S. 356: »Wer einen Spitzel gehabt hatte, der kam mit einer Art Sicherheitsgarantie für seine gute Aufnahme in den Westen. [...] wenn man dort etwas darstellen wollte, mußte man – und möglichst nachweislich – einen Spitzel gehabt haben ... / Diese Funktion hatte ich übernommen, ich war der Nachweis, daß er einen Spitzel gehabt hatte [...] Und eigentlich wußte ich nicht, wie lange ich dieser Funktion schon oblag ...«

¹⁴⁸ Vgl. etwa ebd., S. 349.

¹⁴⁹ Vgl. etwa als Beispiel einer solchen Legende die von Jürgen Fuchs wiedergegebene, mehrere Seiten lange und ganz romanhaft anmutende »Legende« eines »Zelleninformators« in J. Fuchs: Magdalena. MfS. Memfisblus. Stasi. Die Firma. VEB Horch & Gauck. Ein Roman. Berlin 1999, S. 277-286.

¹⁵⁰ Vgl. etwa Hilbig: Ich, S. 161: »Und der Chef war der einzige gewesen, der Teilnahme an der »schriftstellerischen Tätigkeit« dieses W. gezeigt hatte.« Vgl. weiter über das Interesse für Literatur von Camberts »Chef in A.«, ebd., S. 101, 115 und 125.

¹⁵¹ Diese Motivation scheint in der Tat auch in der Wirklichkeit einen wichtigen Grund für die Zusammenarbeit mit der Stasi dargestellt zu haben. Vgl. Walther: Sicherungsbereich Literatur (s. Anm. 4), S. 516 f. Vgl. auch Hilbig: Abriß der Kritik (s. Anm. 41), S. 80 f.

feststellen, daß er nur Teil einer Fiktion bzw. einer «Legende», d.h. wiederum nur Literatur war.

In dieser Perspektive erscheint dann aber die Stasi nicht nur als «Schöpfer» bzw. als «Geburtshelfer» oder als «Aufbauhelfer» aller DDR-Autoren im In- und Ausland,¹⁵² sondern vielmehr als «Besitzer der Fiktion», wie es schon im Roman *Eine Übertragung* hieß, d.h. letztendlich als Urheber aller «Simulation» überhaupt und somit als Metapher für die Literatur selbst. Auch der Schriftsteller, der hier unter der Metapher des Informellen Mitarbeiters gemeint ist, muß oder kann aber in diesem Kontext als bloßes Werkzeug und in mancher Hinsicht sogar als Opfer der Literatur betrachtet werden, womit wiederum das typisch moderne Phänomen der Entfremdung bzw. der Entindividualisierung der schreibenden Instanz anvisiert wird.¹⁵³

V.

Eine solche «metaphorische» Interpretation der Präsenz und der Bedeutung der Stasi in Hilbigs Erzählungen und Romanen soll freilich die gegenwartsbezogene und auch konkret gesellschaftskritische Dimension dieser Prosa, die in verschiedener Hinsicht unter die «engagierte» Literatur gezählt werden kann, keineswegs in Frage stellen. Hilbig selbst verlangt ja in der letzten seiner *Frankfurter Poetikvorlesungen* ausdrücklich von der Literatur, daß sie sich «um die wirklichen

¹⁵² Vgl. Hilbig: Ich, S. 327.

¹⁵³ Auf dieses Verschwinden der Autorfunktion weisen möglicherweise auch die im Roman enthaltenen Anspielungen auf Beckett hin (vgl. ebd., S. 39; 352 und 353), da gerade von diesem Autor bekanntlich die Frage «Wen kümmert's, wer spricht» herrührt, die Michel Foucault als Ausgangspunkt für seine inzwischen klassischen Rede über dieses Thema genommen hat. Vgl. M. Foucault: Was ist ein Autor? in: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S. 7-31, hier S. 11. Zu diesem Thema vergleiche man auch U. Japp: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt/M. 1988, S. 223-234. Vgl. weiterhin zur post-strukturalistischen Diskussion über die «Abdankung des Autors»: J. Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2000, S. 136-143.

Probleme» kümmern, sich «am Unglück dieser Welt» beteilige und vor allem «Verantwortung» übernehme.¹⁵⁴ Und in der Tat setzt er sich in allen seinen sowohl lyrischen als auch prosaischen Werken immer mit der Wirklichkeit, ja meistens mit der ganz konkreten Wirklichkeit der DDR auseinander.

Nichtsdestoweniger ist sich Hilbig des «fiktiven Charakters der Literatur» stets bewußt, welcher nicht zuläßt – wie etwa am Anfang seiner zweiten Poetikvorlesung deutlich genug hervorgehoben wird –, daß die «literarische Fiktion» in ihrer Geschlossenheit an der Wirklichkeit gemessen und demnach beurteilt wird.¹⁵⁵ Literatur ist für Hilbig also nie die Wirklichkeit selbst und auch nicht eine «Widerspiegelung» derselben, sondern vielmehr eine «Übertragung», d.h., nach Hilbigs Auffassung dieses Begriffes im gleichnamigen Roman, eine «*Metapher*» der Wirklichkeit. Unentwegt sucht Hilbig in seinen Werken nach eben solchen «Metaphern» der Wirklichkeit, welche aber, da er so wenig an die Existenz einer vom Ich unabhängigen Wirklichkeit wie an jene eines einheitlichen Ichs glaubt, immer zugleich Metaphern eines «versprengten»¹⁵⁶ Subjekts sind, das im Medium der Literatur punktuelle Wirklichkeitsfragmente zu konstituieren versucht.

Diese dezentrierte und intermittierende Subjektivität, die immer im Zentrum von Hilbigs Erzählungen und Romanen steht und einerseits auf die Romantik verweist,¹⁵⁷ andererseits aber viel mehr Ähnlichkeiten mit manchen typischen Figuren der Prosa der Moderne – etwa mit Rilkes Malte Laurids Brigge oder mit dem regressiv-süchtigen Ich eines Rönne in Gottfried Benns Erzählungen – als mit den Theorien des Poststrukturalismus

¹⁵⁴ Vgl. Hilbig: Abriß der Kritik (s. Anm. 41), S. 107; 98 und 85 f.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 32 f.

¹⁵⁶ Vgl. dazu auch Hilbigs Gedichtband: die versprengung. gedichte. Frankfurt/M. 1986.

¹⁵⁷ Vgl. etwa den Versuch von Joachim Pfeiffer, Hilbigs Roman Ich als selbstironische Parodie des romantischen Künstlerromans zu lesen: J. Pfeiffer: Die Subjektproblematik im deutschen Gegenwartsroman: Wolfgang Hilbigs Roman Ich und der Künstlerroman der Romantik. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Hrsg. von R. L. Fetz, R. Hagenbüchle und P. Schulz. Berlin, New York 1998, Bd. 1, S. 1198-1212.

aufweist, denen Hilbig immer sehr kritisch und skeptisch gegenüber steht,¹⁵⁸ dieses Subjekt ist jedoch keine rein abstrakte, atemporale Entität und auch nicht einfach der Repräsentant des 20. Jahrhunderts oder der Moderne bzw. der Postmoderne, sondern stellt vielmehr das konkrete Produkt seiner Zeit und der gesellschaftlichen Verhältnisse, in der es lebt, d.h. also insbesondere der konkreten Wirklichkeit der DDR dar. Wenn dieses «Ich» nämlich an der Wirklichkeit zweifelt, so unter anderem oder vielleicht an erster Stelle auch deswegen, weil die Wirklichkeit in der es lebte, d.h. die Realität des sogenannten «real existierenden Sozialismus» eine bloße ideologische Fiktion war.¹⁵⁹ Insofern ist also Hilbigs Prosa, trotz ihrer scheinbaren Abgehobenheit, tatsächlich «engagiert» und auch gesellschaftskritisch, obwohl es ihm im Grunde mehr um das Verständnis und die Darstellung dieses Verhältnisses von Ich und Welt als um eine Veränderung der Welt geht, welche nach ihm nicht unter die Aufgaben der Literatur fällt.¹⁶⁰

Welcher Art die von Hilbig der Literatur zugeschriebene Funktion sein kann, zeigt am deutlichsten wiederum sein Roman *Ich*, der zwar keine «Problemlösungen» anbietet, aber in mindestens zweierlei Hinsichten eine Provokation bzw. einen doppelten «Tabubruch» bedeutet. Der Roman stellt nämlich zuerst insofern einen Tabubruch dar, als er in einer Zeit der allgemeinen Demonisierung der Stasi es wagt, diese nicht einfach als das Andere, als den zu bekämpfenden Feind darzustellen, sondern vielmehr einen Stasi-Mitarbeiter, ja die verschrienste Variante desselben, einen IM, ohne moralisierende oder

¹⁵⁸ Vgl. etwa Hilbigs Kritik am Poststrukturalismus, der nach ihm in den letzten Jahren der DDR nur als Vorwand oder als Rechtfertigung für die Resignation gedient hat, in Hilbig: Abriß einer Kritik (s. Anm. 41), S. 40 ff. und insbesondere S. 52-55.

¹⁵⁹ Vgl. Hilbigs Interview mit K. Saab: «Die DDR-Literatur hatte völlig resigniert» (s. Anm. 23), S. 225: «Realität ist eine Floskel, die in der Behörde immer wieder verwendet wird. [...] Die gesellschaftliche Realität des realen Sozialismus war fiktiv und ideologisch und hatte mit der Wirklichkeit nicht viel zu tun».

¹⁶⁰ Vgl. Hilbig: Abriß der Kritik (s. Anm. 41), S. 97 ff.

zensorische Absichten¹⁶¹ zur Hauptfigur, zum »Helden« seines Werkes zu machen.¹⁶²

Der zweite Tabubruch ist mehr literarischer Art, aber deswegen nicht weniger gewagt: Nachdem in der Literatur vor dem Fall der Mauer die Stasi wiederholt, auch aus Gründen der Zensurvermeidung, unter verschiedenen Metaphern versteckt worden war,¹⁶³ wagt es Hilbig nämlich, das Verhältnis von Bildspender und Bildempfänger bzw. von Metaphorisierendem und Metaphorisiertem einfach umzukehren, indem er die Stasi selbst, die von allen noch – und sicherlich auch zu Recht – als das Allzuwirkliche und Allzugewöhnliche behandelt wurde, einfach nur mehr als bloßen Träger einer anderen, »abwesenden«, d.h. eben metaphorischen Bedeutung zu nehmen.

¹⁶¹ Vgl. auch hier den Anfang von Hilbigs Interview mit K. Saab: »Die DDR-Literatur hatte völlig resigniert« (s. Anm. 23), S. 222.

¹⁶² Wie schwierig und gefährlich es sein konnte, auch bloß zum Schein oder als Provokation die Identität eines IMs zu übernehmen, wird im Roman Unter dem Namen Norma von Brigitte Burmeister dargestellt.

¹⁶³ Vgl. etwa M. Ahrends: Das Schlupfloch nach innen. Mythos-Assoziationen zum Thema »Staatssicherheit«. In: Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheit (s. Anm. 4), S. 57-63; H. Krauss: Hauptmann Rholfs, Leutnant Paroch, Margarete u.a. Die Stasi in der DDR-Literatur, ebd., S. 64-73.

ZEHN JAHRE NACHHER

Poetische Identität und Geschichte in der
deutschen Literatur nach der Vereinigung

Herausgegeben von Fabrizio Cambi
und Alessandro Fambrini

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Trento 2002

Labirinti

Collana del Dipartimento
di Scienze Filologiche e Storiche

57

Direttore Fabrizio Cambi

*Segreteria di redazione
Lia Coen*

Università degli Studi di Trento