



MICHAEL PENZOLD

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

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

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

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

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

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

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

Die Voraussetzung für Hilbigs drastische Passagen: Die Ödnis der Welt

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

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

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

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

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

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

Performativität der Drastik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Drastik und Mikrodrastik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mikrodrastik des Körpers und der Verletzlichkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mikrodrastik des roten Punktes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[U]nd in der angefochtenen Zeile verlangte ich *einen roten i-Punkt für jedes Wort* [kursive Hervorhebung im Original]. Der offenbar dem Dadaismus verdankte Vers führte sofort zu einer Reihe wilder Interpretationen und zu der dringenden Aufforderung an mich, seine Unverständlichkeit aufzulösen, da die verwendete Farbbezeichnung ‚rot‘ unbedingt auf eine politische Anspielung hinweise. (Ü 185f)

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

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

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

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

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

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

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

Panerotische Mikrodrastik: Die schlüpfrige Gießerei-Passage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mikrodrastik des sexualisierten Körpers und der Dinge

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

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

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

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

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

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

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

Mikrodrastik des Körpers und seiner Auflösung: Acheron

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

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

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

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

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

Fazit

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

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

BIBLIOGRAFIE

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

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