



HAL
open science

Das Erbe Becketts. Zur Funktion und Bedeutung des Beckettschen Intertexts in "Ich", mit einem Seitenblick auf andere Prosawerke

Bénédicte Terrisse

► **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. Das Erbe Becketts. Zur Funktion und Bedeutung des Beckettschen Intertexts in "Ich", mit einem Seitenblick auf andere Prosawerke. Teinturier, Frédéric; Terrisse, Bénédicte. "Ich" de Wolfgang Hilbig. Littérature, identité et faux-semblants, L'Harmattan, p. 209-229, 2013, De L'Allemand, 978-2-343-003443. hal-01726113

HAL Id: hal-01726113

<https://hal.science/hal-01726113>

Submitted on 8 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Das Erbe Becketts. Zur Funktion und Bedeutung des Beckettschen Intertexts in « *Ich* », mit einem Seitenblick auf andere Prosawerke.

Bénédicte Terrisse

In dem Interview, das Hilbig im Oktober 2002 den Spiegel-Journalisten Volker Hager und Wolfgang Höbel gab, beantwortete er die Frage « Was bedeutet heute die literarische Moderne für Sie? » mit folgenden Worten:

Das war für mich die Literatur, die ich immer zu kriegen und zu lesen versucht habe. Hier im Osten war das schwierig. Und meine Verwandten im Westen schickten mir ständig Pullover! Irgendwann sagte ich: Verschont mich mit euren Pullovern, schickt mir mal ein Buch von Beckett!¹

Beckett erscheint in dieser kurzen Aussage als Inbegriff moderner Literatur, die aus dem Kanon der DDR ausgeschlossen war und aus diesem Grund den DDR-Bürgern nicht zur Verfügung stand, was wiederum die Lust, Becketts Bücher zu lesen besonders schürte. Tatsächlich tritt Beckett erst nach Hilbigs Übersiedlung in die BRD massiv in seine Texte ein. Vor allem der *Die Weiber* betitelte Text von 1987 enthält viele Anspielungen auf Becketts Romantrilogie und insbesondere auf *Molloy* und dessen Mutter-Sohn-Konstellation². Von nun an begleitet Beckett fast alle Texte von Hilbig: Neben « *Ich* » zeugen auch *Die Kunde von den Bäumen* (1994), *Abriss der Kritik* (1995), *Das Provisorium* (2000), *Das Ende der Nacht am Ende der Straße* (2005)³ von Becketts Präsenz.

In *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, das 1993 in deutscher Sprache erschienen ist und das Hilbig in einer Ausgabe von 1996 besaß⁴, befasst sich Genette mit den transtextuellen Beziehungen, die zwei Texte miteinander verbinden können. Ich habe vor, den transtextuellen Beziehungen, die zwischen dem Roman « *Ich* » von Hilbig und den Texten von Beckett bestehen, nachzugehen. Folgt man den Kategorien von Genette, so kann man zwischen Intertextualität und Hypertextualität unterscheiden. Ein Zitat wie « kurze Bewegungen der unteren Gesichtshälfte » (« brefs mouvements du bas du visage »)⁵, dem Roman *Wie es ist* von Beckett entnommen, lässt sich der Intertextualität zuordnen (neben dem Plagiat und der Anspielung). Das Rewriting eines ganzen Buches

¹ Volker HAGE, Wolfgang HÖBEL: « Leben habe ich nicht gelernt. Gespräch mit Wolfgang Hilbig », in *Der Spiegel*, 14.10.2002.

² Wolfgang HILBIG: *Die Weiber*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1987. Zur Präsenz Becketts in *Die Weiber* S. Markus SYMMANK: *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze, und Stefan Schütz*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, S. 139-172.

³ Wolfgang HILBIG: « *Ich* ». Frankfurt/Main, 1993; *Die Kunde von den Bäumen*. Frankfurt/Main, 1994; *Abriss der Kritik*. Frankfurt/Main 1995; *Das Provisorium*. Frankfurt/Main 2000; *Das Ende der Nacht am Ende der Straße*, in *Wolfgang Hilbig Werke. Band II. Erzählungen und Kurzprosa*. Mit einem Nachwort von Jan Faktor. Hrsg. von Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel. Frankfurt/Main, 2009, S. 730-742.

⁴ Gérard GENETTE: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt/Main 1993. Akademie der Künste, Berlin, Nachlassbibliothek Hilbig 4931. Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

⁵ Samuel BECKETT: *Wie es ist*. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt/Main 1961. *Comment c'est*. Roman. Paris: Minuit, 1961.

gehört hingegen in den Bereich der Hypertextualität, wobei Genette zwischen Transformation und Nachahmung unterscheidet.

In seinen 1995 veröffentlichten Frankfurter Poetikvorlesungen (*Abriss der Kritik*) zeigt Hilbig sich skeptisch gegenüber der Möglichkeit einer Interpretation von Becketts Texten:

Es liegt freilich auch daran, daß Becketts Visionen zu den Dingen gehören, mit denen man leben muß, ohne sie sich – wie ich es hier scheinbar versucht habe – durch Interpretation gefügig machen zu können. Sie gehören wahrscheinlich mehr dem Unterbewußten an, und sie sind deshalb ihren Erklärungen meist ein Stück voraus.⁶

Bei meiner Suche nach den Beckettschen Intertexten und Hypotexten geht es nicht in erster Linie darum, Becketts Texte zu interpretieren, sondern vielmehr darum, strategische Elemente der produktiven Lektüre von Hilbig hervorzuheben.

I

Intertextualität: zur Funktion und Bedeutung des Zitats « kurze Bewegungen der unteren Gesichtshälfte »

Der Satz, der aus Becketts letztem Roman *Wie es ist* stammt und in « *Ich* » wie in dem Roman von Beckett leitmotivisch verwendet wird, bringt viele charakteristische Elemente des Aufbaus des Hilbigischen Romans ans Licht. Dem Satz von Beckett kommt eine entlarvende Funktion zu. Bei Beckett verweist er auf die Fremdbestimmung und die Steuerung der Erzählerinstanz, die von einer Stimme, die quaqu heißt, heimgesucht wird. Somit kann Becketts Satz für eine gelenkte Sprache und die Entfremdung zwischen Sprache und Subjekt stehen.

Zunächst zeigt das Zitat die Struktur des Romans auf, der immer wieder um dieselben Sachverhalte und Begriffe kreist, bis sie sich im dritten Teil, der den vielversprechenden Titel *Die Aufklärung* trägt, aufhellen. Das Zitat Becketts umrahmt nämlich den Roman von Hilbig. Es taucht auf der ersten Seite und auf den letzten Seiten auf. Während es auf der ersten Seite praktisch unkenntlich gemacht wird, wird es am Ende durch Kursivschrift hervorgehoben und explizit als ein Satz von Beckett identifiziert: « Der Titel seines Werkes (Reader) [...] war einem Roman von Beckett entlehnt: *Kurze Bewegungen der unteren Gesichtshälfte* [...] Wenn ich nicht irrte, erschien die Formulierung gleich auf der ersten Seite eines Buches von Beckett... » (S. 352)

Die allmähliche Erläuterung des Zitats zeugt von der kreisenden Bewegung des Hilbigischen Gesamttextes. Außerdem kann man das spiegelbildliche Verhältnis zwischen Reader und M.W. an diesem Zitat ablesen, denn der Beckettsche Ausdruck ist sowohl Titel des Textes von Reader als auch Merkmal des Textes von Hilbig, den wir gerade lesen. Sollte man also die Beschreibung des Textes von Reader als eine Beschreibung

⁶ HILBIG (wie Anm. 3), S. 21.

desjenigen von Hilbig lesen, das heißt als eine *mise en abyme* von « *Ich* » in « *Ich* »? Sind demzufolge M.W. und Reader im Grunde ein- und dieselbe Figur? Die dargelegte Analogie, die Reader entwickelt haben soll, lässt sich problemlos auf den Text Hilbigs übertragen:

Er hat bei Beckett eine zwar an den Haaren herbeigezogene, aber doch zutreffende Analogie gefunden für den Zustand der Behörde, die ihn beschäftigt. – Auch diese befand sich stets in Bewegung (war immer auf dem Weg, der das Ziel sei, wie der Oberleutnant es auszudrücken pflegte)... nur war es hier keine literarische Phrase, sondern praktische Wahrheit: die Behörde hatte sich schon am Ende befunden, als sie begann sich zu bewegen. Die Behörde war das Ende (der Selbstzweck, das Ziel und das Ende), aus dem einfachen Grunde, weil sie keine Möglichkeit sah, einer in ihrer Mitte kreisenden Figur einen Ausweg offenzulassen. Firma war das Ende, das nicht fertig werden durfte... (S. 353)

Vielleicht ist Reader als der eigentliche Autor des « *Ich* »-Textes anzusehen.

Zweitens verdeutlicht das Zitat Becketts die Analogien zwischen der Literatur der Moderne und der DDR, dem Schriftsteller und dem Spitzel, die « *Ich* » durchziehen. Denn die Formulierung « kurze Bewegungen der unteren Gesichtshälfte », die die Tätigkeit des Sprechens umschreibt, lässt die Parallele zwischen der Sprache der Literatur der Moderne (die Sprache Becketts) und der Sprache des Staatssicherheitsdienstes deutlich erkennen. Die Umschreibung klingt geradezu wie ein Musterbeispiel für die Genitiv-Sprache der Stasi und deren Entfernung vom Leben, die in « *Ich* » mehrfach erwähnt wird⁷. Am Ende des Romans wird der Satz von Beckett zur Definition bzw. zur Umschreibung des Geheimdienstes der DDR:

Wir waren der Schatten der Existenz, wir waren der Genitiv des Menschen... wir waren die Praxis der durchzuführenden Zersetzungsmaßnahmen [...] wir waren die Hand und der Kopf des Berichts der Berichte des Berichtens, wir waren die kurzen Bewegungen der unteren Gesichtshälfte (S. 372)

Tatsächlich scheint der Satz genau die Tätigkeit des Bepitzelns zu beschreiben, die sich durch die Abkoppelung von Gehör- und Sehsinn auszeichnet und die in einer für die Analogie der Literatur und des Geheimdienstes entscheidenden Stelle (S. 125-128) sehr anschaulich dargestellt wird. M.W. kommentiert dies wie folgt: « Es blieb ihm nichts übrig, als die ungehörten Sätze aus dem Innern der Räume durch solche aus seinem Kopf zu ersetzen. » (S. 126) Das Fingieren von Gesprächen entspricht sowohl der Schriftsteller-Tätigkeit als auch der eines IM. Den Begriff des « Gebärdenspiels », auf welches das Beckett-Zitat die Sprache reduziert, verwendet Gerda Zeltner-Neukomm in ihrem Buch zur französischen Literatur der Nachkriegszeit von 1960 (das Hilbig besaß)⁸,

⁷ Wolfgang HILBIG : « *Ich* ». Frankfurt/Main 1993, S. 23, 159, 232.

⁸ Gerda ZELTNER-NEUKOMM : *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans. Butor, Robbe-Grillet, Sarraute, Beckett, Queneau, Camus, Malraux und Sartre*. Reinbek bei Hamburg 1970 (1960), S. 147-148. Adk, Berlin, NB Hilbig 4699.

um die das Innere der Sprache Becketts erfassende Ausweglosigkeit zu bezeichnen. Dieses Gebärdenspiel, das in den Ausdrücken « Das Interpretieren von Gebärden » (S. 128) oder « die Gebärdensprache » (S. 130) anklingt, wird damit zum Kernbegriff der Beckettschen Literatur und der IM-Tätigkeit. Bezogen auf die Sprache bedeutet das Gebärdenspiel die Hervorhebung der Materialität des Signifikanten, der nicht mehr unmittelbar auf ein Signifikat verweist. Der Verlust der Unmittelbarkeit wiederum wird durch das Bild der Wand veranschaulicht:

Er lebte mehr und mehr in dem Gefühl, er müsse eine Wand durchbrechen, um zu jener Verständigung zu gelangen, die jedem leicht möglich war, der hinter dieser Wand saß [...] Jetzt war er zum Schriftsteller erklärt worden, und plötzlich war ihm die Sprache, die er früher mitbewohnt hatte, zu einem Raum geworden, aus dem er ausgeschlossen war. (S. 131)

Die Entfremdung zwischen dem Subjekt und der Sprache ist eine Grunderfahrung der Moderne – man denke an den Lord Chandos-Brief von Hofmannsthal⁹ –, in der das Verhältnis Subjekt-Sprache nicht mehr selbstverständlich ist. Durch die räumliche Darstellung der sprachtheoretischen Reflexionen der Moderne kann aber die Passage mit DDR-spezifischen Erfahrungen semantisch aufgeladen werden. Die Wand trennt den Aushorchenden von den Ausgehörchten. Natürlich gemahnt sie auch an das ostdeutsche Leben hinter der Mauer. Die DDR wird zum Ort, wo die von Skepsis geprägte Sprachtheorie der Moderne existentiell begründet und nacherlebt wird, was Hilbig in seinem Vortrag an der Universität Lexington in Kentucky 1988 schon andeutet:

Die Besonderheit für Lyriker aus der DDR besteht darin, daß ihre subjektiven Grenzen, die es zu erfassen und zu überschreiten gilt, immer auch territoriale Grenzen sind. Die Grenzen seiner Subjektivität sind verlängerte Landesgrenzen.¹⁰

Den Vergleich der Sprechorgane mit den Geschlechtsorganen (S. 128) findet man auch schon in *Wie es ist*.¹¹ Die Tätigkeit des Staatssicherheitsdiensts wird als Erfüllung von voyeuristischen Trieben entlarvt. Der IM wird zum Voyeur, einer Figur, die der Leser Hilbigs schon aus dem Prosatext *Die Weiber* kennt.

Schließlich fungiert das Zitat von Beckett als mögliches Bindeglied zwischen dem Motiv des Paktes mit dem Teufel und dem Rekurs auf die Sprache der modernen Literatur. Indem Hilbigs Erzähler die Sprache Becketts als eine Sprache, deren « Wörter aus der Zeit *nach* der Verleumdung [stammen] » (S. 295) definiert, eine Sprache also, die sich weigert, an der Formulierung von glaubwürdigen Verleumdungen teilzunehmen, liefert er die grundlegende Erklärung für den Bezug auf Beckett. Die Sprache der Moderne ist einerseits eine korrumpierte Sprache, die vom Zerfall des Subjekt-Sprache-Verhältnisses zeugt und daher auch mit der Sprache der Stasi gleichgesetzt werden kann.

⁹ Hugo von HOFMANNSTHAL: *Ein Brief* (1902), in Herbert Steiner (Hrsg.) *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Frankfurt/Main, 1959, S. 7-20.

¹⁰ Wolfgang HILBIG: *Vortrag an der Universität in Lexington, Kentucky* (1988), in W. H. *Zwischen den Paradiesen, Prosa, Lyrik*, hrsg. von Adolf Endler. Leipzig, Reclam, 1992, S. 234-241, Zit. S. 240.

¹¹ BECKETT (wie Anm. 5), S. 66, 69.

Andererseits enthält dieser Verlust der Selbstverständlichkeit ein Widerstandspotential, weil er die Verlogenheit der Gesellschaft entlarvt, die für die gelenkte Sprache die Verantwortung trägt. Gerade durch ihre Verstrickung mit der korrumpierten Welt dient die Sprache Becketts als Mittel der Erkenntnis, wie Gerda Zeltner-Neukomm darlegt.¹² « Verleumdung » heißt auf Griechisch « Diabolos ». Etymologisch gesehen ist der Teufel der Verleumder. Wobei man auch das Substantiv Hass als Synonym von Verleumdung und Diabolos finden kann¹³. Die Stasi-Mitarbeiter, die sich zur Verleumdung bekennen, bekennen sich damit auch zum Hass (S. 372), das heißt zu ihrer teuflischen Berufung. Die Sprache Becketts ist die Sprache nach dem Pakt mit dem Teufel, die Sprache des IM also, die der teuflischen Welt teuflische Streiche spielt.

Über dieses Zitat hinaus entnimmt Hilbig dem letzten Roman von Beckett viele thematische Aspekte wie die Gliederung in drei Teile – der erste Satz bzw. Vers von *Wie es ist* lautet « wie es war ich zitiere vor Pim mit Pim nach Pim wie es ist drei Teile ich sage es wie ich es höre »¹⁴ –, die Unbestimmtheit der Zeit und die verteufelten Uhren, die Bewegung im Dreck und Kot¹⁵, die ihrerseits schon eine Anlehnung an Dantes Jenseitswanderung darstellt¹⁶, und die hockende bzw. pränatale Haltung, die bei Beckett wiederum auf die Figur von Belacqua aus Dantes Vor-Purgatorium anspielt¹⁷. Belacqua wird namentlich in *Wie es ist* erwähnt:

eingeschlafen ich sehe mich eingeschlafen auf der Seite oder auf dem Bauch
es ist das eine oder das andere auf der Seite welcher der rechten das ist besser
der Sack unter dem Kopf oder an den Bauch gepresst die Knie angezogen den
Rücken gekrümmt den winzigen Kopf an den Knien um den Sack gerollt
Belacqua auf die Seite gekippt müde vom Warten vergessen von den Herzen
in denen die Gnade lebt eingeschlafen¹⁸

In der *Göttlichen Komödie* gehört Belacqua zu den Menschen, die durch Trägheit und Nachlässigkeit gesündigt haben. Diese Trägheit prägt auch Hilbigs Hauptfigur. Die Vermutung liegt nahe, dass Hilbig den Bezug auf Dantes Werk auch von Beckett übernimmt.¹⁹

¹² ZELTNER-NEUKOMM (wie Anm. 9), S. 151.

¹³ Duden, Deutsches Universalwörterbuch : « Di|a|bolie [griech. diabol' a = Verleumdung, Hass, zu: diabállein, Diabolos], Di|a|bo|lik, die; - (bildungsspr.): teuflische Bosheit, teuflisch-boshafte Wesen. »

¹⁴ BECKETT (wie Anm. 5), S. 7.

¹⁵ *Ibid.*, u. a. S. 14, 28, 48, 59, 61, 125 (« Dreck »), 40 (« Exkremete»), 73, 123 (« Scheiße »).

¹⁶ Dante ALIGHIERI : *Die Hölle, Achtzehnter Gesang*, in *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin. Stuttgart: Reclam 2011, S. 72, v. 112-129 : « Dort standen wir, und drunten in dem Graben / Da sah ich Leute eingetaucht im Kote, / Der schien geschöpft aus menschlichen Aborten. / Und während meine Augen drunten forschten, / Erschien ein Kopf, der so vom Kote triefte, / Daß man nicht sah, ob geistlich oder weltlich. » (v. 112-117)

¹⁷ *Ibid. Purgatorio. Der Läuterungsberg, Vierter Gesang*, S. 151, v. 103-v. 135 und insbesondere v. 103-108 : « Wir gingen hin und fanden viele Leute, / Die hinter diesem Fels im Schatten saßen, / Wie man aus Lässigkeit sich niedersetzet. / Und einer dort, der offensichtlich müde, / Der saß und schlang die Arme um die Kniee / Und beugte das Gesicht dazwischen nieder. » Der Name « Belacqua » wird v. 123 zitiert.

¹⁸ BECKETT (wie Anm. 5), S. 25.

¹⁹ Zur Präsenz Dantes in Becketts Werk S. Sebastian NEUMEISTER: *Das allegorische Erbe. Zur Wiederkehr Dantes bei Beckett*, in Manuel Lichtwitz (Hrsg.) *Materialien zu Samuel Beckett 'Der Verwaiser'*. Frankfurt/Main 1980, S. 107-128, und Jean-Pierre FERRINI: *Dante et Beckett*. Paris, Hermann, 2003. Ferrini zufolge (S. 37) taucht Belacqua in *Molloy*, *Der Namenlose*, *Wie es ist*, *der Verwaiser*, und *Gesellschaft*

II Hypertextualität: Ich als Rewriting von Molloy

Hilbigs Roman « *Ich* » liest sich auch als ein Rewriting von Becketts Romantrilogie *Molloy*, *Malone stirbt* und *Der Namenlose*, die er auf Französisch schrieb.²⁰ Vor allem *Molloy* scheint Hilbig stark inspiriert zu haben. Der Satz « Oder es war alles Simulation, was jenseits dieser grauen Lagen war... dahinter war meine Mutter, es war wie bei *Beckett*, ich wusste kaum noch, wie sie ausgesehen hatte » (62) am Anfang des zweiten Teils von « *Ich* » lässt sich nur mit Rücksicht auf *Molloy* verstehen. Die Handlung von *Molloy* wird nicht direkt transponiert, aber viele Elemente des Romans werden aufgegriffen.

Wie in « *Ich* » führt die Beschreibung des Endes zum Ursprung. Anfang und Ende verweisen aufeinander. Die Beschreibung des Untergangs setzt die Beschreibung der Geburt voraus, was der zweite Teil des Romans von Hilbig « Erinnerung im Untergrund » und der Erzählung einer Jenseitswanderung mit dem Titel « Comment c'est » andeuten. « Comment c'est » ist ein Wortspiel, das den Satz « wie es ist » und das Verb « beginnen » (« commencer ») aufeinander bezieht.

Becketts Roman zerfällt in zwei Teile. Im ersten Teil macht sich die Hauptfigur Molloy auf die Suche nach ihrer Mutter, an die er nur wenige Erinnerungen hat. Der zweite Teil handelt von einem Agenten, Moran, der von einem Mann namens Gaber damit beauftragt wird, Molloy aufzufinden. Moran erfüllt diese Aufgabe zusammen mit seinem dreizehn- oder vierzehnjährigen Sohn Jacques. Die zwei Teile von *Molloy* haben in vielfacher Hinsicht ein spiegelbildliches Verhältnis zueinander. Jeder Teil für sich beschreibt eine Art Kreis. Der erste Teil fängt schon am Ziel an: Molloy befindet sich bei seiner Mutter: « Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin. Wie ich hierhergekommen bin, weiß ich nicht. »²¹ Der Rest des ersten Teils ist zugleich Erinnerungsbewegung und Wegbeschreibung. Molloy bewegt sich mithilfe von Krücken fort, und der erste Teil endet mit seinem Sturz in einen Graben.

Im zweiten Teil des Romans werden die Suche nach der Mutter und das Mutter-Sohn-Verhältnis von der Suche nach Molloy und dem Vater-Sohn Verhältnis abgelöst. Der Erzähler wechselt: Anstelle von Molloy erzählt nun Jacques Moran. Die Eltern-Kind-Beziehung wird umgekehrt: Im ersten Teil ist der Vater abwesend, im zweiten die Mutter; zuerst wird die Geschichte vom Kind, im zweiten Teil vom Elternteil erzählt²². Beckett

(*Compagnie*) auf. Yann Mével verbindet den Rekurs auf Dante und das Dantesche Motiv des Drecks in *Wie es ist* mit der Acedia. Yann MEVEL: *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett de Murphy à Comment c'est*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2008, p. 121-123. S. auch Becketts Aufsatz *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* (1929), in S.B. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a dramatic Fragment*. New York, Grove Press, 2003, p. 19-33.

²⁰ Samuel BECKETT: *Molloy*. Paris: Minuit, 1951. Der Roman wurde 1954 von Erich Franzen ins Deutsche übersetzt. *Malone meurt*. Paris: Minuit, 1951. 1958 wurde er von Erika und Elmar Tophoven ins Deutsche übertragen. *L'Innommable*. Paris: Minuit, 1953, aus dem Französischen von Elmar Tophoven. In diesem Aufsatz wird auf folgende deutsche Aufgabe verwiesen: Samuel BECKETT: *Molloy, Malone stirbt, Der Namenlose. Drei Romane*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005.

²¹ BECKETT (wie Anm. 21), S. 7.

²² Jean-Jacques MAYOUX: 'Molloy': un événement littéraire, une œuvre, in Samuel BECKETT: *Molloy*. Paris: Minuit, 1951, p. 241-274, Zit. p. 258-263. Die Beziehung zwischen Moran und seinem Sohn, der wie

scheint mit der Struktur des Familiendreiecks spielerisch und kombinatorisch umzugehen. Die zwei Teile seines Romans laufen parallel zueinander und unabhängig voneinander. Allerdings stellt die Suche nach Molloy im zweiten Teil die Verbindung zwischen beiden Romanteilen her. Hinzu kommt, dass die Szene, die den Rahmen von Morans Geschichte bildet, und die sich in einem Zimmer abspielt, an den Beginn der Erzählung von Molloy erinnert. Am Ende des Romans haben sich die beiden Erzählerfiguren, die beiden Ms also, einander angeglichen, denn Moran wird im Laufe seiner Erzählung²³ ebenfalls gehbehindert, so dass der Leser sich fragen muss, ob Moran und Molloy im Grunde nicht ein- und dieselbe Figur sind.²⁴

Hilbig entnimmt dem Roman von Beckett Kernelemente seiner Handlung. Nicht nur die allmähliche Angleichung der Figuren von C./ M.W. und R.S. und ihre wechselseitige Abhängigkeit sowie deren Befangensein in einer Art Teufelskreis, den David Roberts am Beispiel von Becketts Theaterstück *Endspiel*, von dem Hilbig möglicherweise die kreisförmige Struktur übernimmt, zutreffend und präzise geschildert hat²⁵, findet man bei Hilbig wieder. Sondern auch die psychoanalytisch anmutende Familienthematik: « Vage dachte W. daran, daß er in seiner Kindheit stets auf der Flucht vor seiner Mutter gewesen war... und damit vielleicht unbewußt auf der Suche nach seinem Vater? », heißt es auf Seite 107 in « *Ich* ». Die Beckettsche Anordnung wird leicht entstellt zitiert.

Die bei Hilbig grundlegende Analogie zwischen Schriftsteller und Spitzel findet sich im Ansatz auch schon bei Beckett. Moran, die Figur des zweiten Teils wird explizit als Agent dargestellt, der Aufträge erhält und erfüllen soll und Berichte schreiben muss. Wie M.W. hat er zwei Vorgesetzte: Gaber und Youdi. Mit Gaber, der als Vermittler-Figur bezeichnet wird²⁶, trifft er sich regelmäßig. Youdi hingegen scheint ein Pendant zu Godot zu sein, den man nie zu sehen bekommt²⁷ und der an Gott erinnert. Jean-Jacques Mayoux zufolge lässt sich das Verhältnis zwischen Youdi und Gaber mit dem zwischen Gott und seinem Boten (oder Engel, auf griechisch soviel wie Bote bedeutet) vergleichen. Der Name Gaber klingt fast wie Gabriel. Die religiösen Anspielungen: auf die Kirche, auf einen Pater Ambrosius, auf die Messe, unterstützen diese Interpretation. Moran scheint im Dienste Gottes zu stehen. In « *Ich* » ist das religiöse Gepräge nicht so stark, aber die Lichtmetaphorik, bestimmte Daten wie Weihnachten (S. 192, S. 366) oder Pfingsten (S. 278), und die Thematik der Hölle und des Paktes mit dem Teufel legen die Vermutung nahe, M.W. stehe im Dienste des Bösen. Der göttliche bzw. teuflische Auftrag lässt sich als Allegorie auf die dichterische Sendung verstehen, die der Analogie in « *Ich* » zugrunde liegt. Die explizite Sendung Morans wird der impliziten Sendung Molloy gegenübergestellt:

er selbst heißt, ist ziemlich gut, während die zwischen Molloy und seiner Mutter eher schlecht ist und durch Entfremdung gekennzeichnet ist.

²³ « Ich habe jetzt Krücken » S. 242.

²⁴ MAYOUX (wie Anm. 23), p. 265-267.

²⁵ David ROBERTS: *System und Simulation. Wolfgang Hilbigs Endspiel von Geist und Macht in der DDR*, in Gerhard Fischer/ David Roberts (Hrsg.) *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2001, S. 131-140.

²⁶ Samuel BECKETT: *Molloy*. Frankfurt/Main (wie Anm. 21), S. 130.

²⁷ MAYOUX (wie Anm. 23), p. 263.

Vielleicht habe ich es diesem Mann, der jede Woche erscheint, zu verdanken, daß ich hier bin. Er streitet es ab. Er gibt mir etwas Geld und nimmt das Geschriebene mit sich. [...und weiter unten:] Wenn er kommt, um die fertigen Seiten abzuholen, bringt er die von der vorhergehenden Woche zurück. Sie sind mit Zeichen versehen, die ich nicht verstehe. Übrigens sehe ich sie mir nicht wieder an. Wenn ich nichts geschrieben habe, gibt er mir nichts und schimpft mich aus. [...] Ein komischer Kauz ist das, dieser Besucher. Er kommt jeden Sonntag, wie es scheint. An den anderen Tagen hat er keine Zeit. Er ist immer durstig. Er hat mir gesagt, dass ich falsch begonnen hätte, dass man anders hätte beginnen müssen. Meinetwegen. Ich hatte beim Anfang angefangen, stellen Sie sich vor, wie ein altes Rindvieh.²⁸

ist auf der ersten Seite von *Molloy* zu lesen.

Der Tausch der geschriebenen Blätter gegen Geld an den Sonntagen könnte einerseits auf die Berichte Morans verweisen und die Identität beider Figuren bekräftigen. Andererseits liest sich die Passage, vor allem durch die Erwähnung der Schriftzeichen, als eine Umschreibung des Umgangs eines Schriftstellers mit seinem Verleger bzw. Lektor, oder genauer: als die Beschreibung des Prozesses der Fahnenkorrektur.

Wie M.W. versucht Moran vergeblich, sich seiner Aufgabe zu entziehen.²⁹ Die räumliche Darstellung des Erinnerungsprozesses als eines Weges gilt geradezu als Kennzeichen des Beckettschen Schreibens. Die gleiche Überlappung von Erinnerungsbewegung, Schreibprozess und Wegbeschreibung liegt Hilbigs Roman zugrunde.

Die strukturelle Verwandtschaft zwischen dem Text von Hilbig und dem von Beckett lässt sich noch durch unzählige weitere Details bekräftigen. Gleich am Anfang von *Molloy* werden zwei Figuren A. und B. erwähnt, die an das Hilbigsche C. erinnern. Der Pronomenwechsel innerhalb des inneren Monologs ist ein von Beckett in seiner Romantrilogie oft verwendetes Verfahren.³⁰ Die Alraune, die im Zentrum eines der wichtigen Hypotexte von «*Ich*», des *Runenberg*, steht³¹, taucht unvermutet und wie beiläufig in einem Gespräch zwischen Moran und seinem Sohn auf:

Was hast du mit dir angestellt? sagte er. Ich bin hingefallen, sagte ich. Hingefallen? sagte er. Jawohl, hingefallen, schrie ich, bist du noch nie hingefallen? Ich suchte nach dem Namen der Pflanze, die aus dem Samen der Gehenkten hervorsprießt und schreit, wenn man sie pflückt.³²

In *Warten auf Godot* (1953) wird die Anspielung auf die Alraune noch deutlicher:

²⁸ BECKETT (wie Anm. 27), S. 7-8.

²⁹ *Ibid.* S. 242.

³⁰ S. dazu Christof FORDERER: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999, S. 220.

³¹ Ludwig TIECK: *Der Runenberg* (1812) in L.T. *Der blonde Eckbert. Der Runenberg*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 27-53, insbesondere S. 29 u. 45-47. HILBIG: «*Ich*» (wie Anm. 3), S. 6 (das Motto) und u. a. S. 56.

³² BECKETT (wie Anm. 27), S. 214-215. S. auch Yann MEVEL: *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett de Murphy à Comment c'est*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008, p. 140-143.

Estragon: Sollen wir uns aufhängen?
Vladimir: Dann kriegen wir noch mal einen Steifen.
Estragon (*erregt*): Einen Steifen?
Vladimir: Mit allen Folgen. Da, wo es hinfällt, wachsen Alraunen. Darum
schreien sie, wenn man sie ausreißt. Wußtest du das nicht?
Estragon: Komm, wir hängen uns sofort auf.³³

Yann Mével zufolge verweist die Alraune auf den Bereich der Melancholie, die Becketts Texte prägt. In dieser Hinsicht könnten die Müdigkeitserscheinungen bei Beckett sowie bei Hilbig auf den Ennui, der ein Hauptmerkmal der Melancholie ist, zurückgeführt werden.³⁴

Der Galgenhumor, der Skatologie (« Vorliebe für Ausdrücke aus dem Analbereich »)³⁵ und Eschatologie (« die Lehre von den letzten Dingen, vom Ende »)³⁶ verbindet³⁷, prägt das Schreiben von Hilbig wie das von Beckett gleichermaßen.

Hilbigs Roman « *Ich* » greift viele stilistische wie thematische Merkmale und Grundgedanken von Becketts Prosa und dramatischen Texten auf. Diese Aufnahme von Elementen aus Becketts Texten entspricht einer persönlichen Aneignung, die Elemente der modernen Weltliteratur, zu der Hilbig Beckett zuordnet, mit Fragmenten aus Hilbigs eigener Biographie vermengt: zum Beispiel die Jugend in einer ostdeutschen Kleinstadt, das Verhältnis zur Mutter und der abwesende Vater, das Doppelleben als Arbeiter und Schriftsteller, die Tätigkeit als Heizer in einer Berliner Großwäscherei, die Bekanntschaft mit der Subkultur der Prenzlauer Berg-Szene.

III

Eine spezifisch ostdeutsche Aneignung von Beckett: vom Warten und Enden

Über die biographische Aneignung von Beckett hinaus lässt sich erkennen, was Frank Bechert als eine spezifisch ostdeutsche Aneignung Becketts beschreibt.³⁸ Becketts Texte wurden oft als Parabel vom Dasein in der DDR gelesen. Schon Brecht zum Beispiel interpretiert 1956 das Godot-Stück als « Parabel vom Warten » und bearbeitet es im

³³ Samuel BECKETT: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971. Zum ersten Mal bei Minuit 1952 erschienen, deutsche Fassung 1953.

³⁴ Dazu auch Marie-Hélène QUÉVAL: *Wolfgang Hilbig. L'écriture de l'épuisement*, in M. Grimberg, M-T Mourey (Hrsg.), *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets*. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 239-248. In ihrem Artikel setzt M.-H. Quéval die Erschöpfung der Hauptfigur mit der Definition der « épuisement » in Deleuzes Aufsatz zu Becketts Fernsehstücken in Verbindung. Gilles DELEUZE: *L'épuisé*, in Samuel Beckett *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 1992, p. 57-106. Erst 1996 erscheint die deutsche Fassung dieses Essays. Samuel BECKETT: *Quadrat. Stücke für das Fernsehen. Mit einem Essay von Gilles Deleuze*. Aus dem Französischen übersetzt von Elmar Tophoven und Erika Tophoven. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.

³⁵ Langenscheidt, online Fremdwörterbuch.

³⁶ Duden Deutsches Universalwörterbuch.

³⁷ Eine Verbindung, die schon bei Dante vorkommt, wie die Beschreibung des Kots im 18. Gesang der Hölle nahelegt.

³⁸ Frank BECHERT: *Keine Versöhnung mit dem Nichts. Zur Rezeption von Samuel Beckett in der DDR*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1997, S. 19.

Hinblick auf die DDR-Gesellschaft und deren messianisches Warten auf den Kommunismus.³⁹ In Hilbigs Roman wird die Beckettsche Analogie von Schriftsteller und Geheimagenten auf das Leben in der DDR der 80er Jahre angewandt. Der Geheimagent wird zum IM. Die Aneignung verläuft simultan in zwei Richtungen: die DDR-Wirklichkeit wird einerseits durch das Raster der Texte Becketts interpretiert. In dieser Hinsicht mutet die DDR geradezu als exemplarisches Territorium der Moderne an, als die historische und staatliche Realisierung der Beckettschen Literatur. Andererseits werden Becketts Texte auf eine nicht vorgesehene Weise « veröstlicht » und historisiert. Das gleiche passiert mit Baudrillards Essays, wie in David Roberts Aufsatz dargestellt wurde.⁴⁰

Diese spezifisch ostdeutsche Lektüre von Beckett wird durch die Rezeptionsgeschichte seiner Texte in der DDR indiziert, denn sie erscheinen erst 1988, 1989 und 1990 in verschiedenen Anthologien, mit Ausnahme von einem Kurztext namens *Aus einem aufgegebenen Werk*, der schon 1979 in einer Anthologie mit dem Titel *Erkundungen, 30 irische Erzähler* erscheint.⁴¹ Becketts Stücke werden zuerst 1988 in der Anthologie *Stück International* beim Verlag Volk und Welt veröffentlicht. 1989 erscheint das ganze dramatische Werk Becketts im Band *Spiele*. 1990 erscheint *Murphy*, Becketts erster Roman.⁴² Erst in ihren letzten Jahren also, als die ersten Protestdemonstrationen stattfinden, als sich die Oppositionsgruppen verstärken, rezipiert die DDR Beckett. Beckett wird auf den Bühnen der DDR gespielt, bevor man seine Texte lesen konnte: Die erste Aufführung von Beckett in der DDR erfolgt 1986, als *Das letzte Band* in Berlin inszeniert wird; 1987 wird *Warten auf Godot* in Dresden auf die Bühne gebracht.⁴³

Hinzu kommt das Zusammenfallen von Becketts Tod am 22. Dez 1989 mit dem Ende der DDR. Wie Bechert sagt: « Als dann Beckett am 22. Dezember 1989 verstarb [...], da wurde auch die DDR zu Grabe getragen ». ⁴⁴ Deswegen fungiert der Name Becketts als Chiffre sowie für das Ende schlechthin als auch für den Untergang der DDR. Dass Beckett nicht als französischer Autor, sondern vor allem als irischer Autor, bzw. als « französisch schreibender Ire » ⁴⁵ wahrgenommen wird, mag das Gefühl der Ostdeutschen, von seinen Texten angesprochen zu werden, noch verstärkt haben. Auch die Erfahrung eines engen Inseldaseins und den Wunsch nach Entgrenzung teilen sie mit diesem Autor. An diesen rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund mag folgende Tirade von Feuerbach, dem Führungsoffizier der Stasi aus Hilbigs Roman, anklingen:

Und Beckett, sagten Sie... seine Texte sind wie von Beckett? Ich bin immer noch der Meinung, daß dieser Ire die Literatur der Insel verdorben hat. Und wahrscheinlich die französische auch noch. Und genau dasselbe wird hier passieren. (S. 39)

³⁹ *Ibid.* S. 21. Die Lektüre von *Godot* soll die Dramatisierung des « Garbe-Stoffes » geprägt haben.

⁴⁰ ROBERTS (wie Anm. 25).

⁴¹ BECHERT (wie Anm. 38), S. 129. Samuel BECKETT: *Aus einem aufgegebenen Werk*, in Hans Petersen (Hrsg.) *Erkundungen, 30 irische Erzähler*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1979, S. 60-68.

⁴² Danielle RISTERUCCI-ROUDNICKY: *France-RDA. Anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990*. Bern Berlin: Peter Lang, 1999, p. 400-409.

⁴³ BECHERT (wie Anm. 38), S. 252.

⁴⁴ *Ibid.* S. 169.

⁴⁵ RISTERUCCI-ROUDNICKY (wie Anm. 42), p. 401.

Die spezifisch ostdeutsche Rezeption stellt implizit eine Parallele zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem Ende der DDR her. Die Texte Becketts, und insbesondere *Das Endspiel* (1957), die in ihrer Mehrzahl auf die Nachkriegszeit datieren, wurden zum Beispiel von Adorno als Ausdruck der überall herrschenden Zerstörung gedeutet.⁴⁶

Deswegen erscheint es nicht verwunderlich, dass der Name Beckett in diesem Roman von Hilbig, der sich mit dem Ende der DDR befasst, und allgemeiner noch, mit dem Tod, der Sterblichkeit und der Zeitlichkeit – wie solch ein Zitat belegen kann: « Und alles, was wir lernen und begreifen konnten, was wir ermitteln und aufklären konnten, oben und unten und mitten in Berlin, war die Erkenntnis, dass wir enden mußten, - nicht aber der urbane Moloch Berlin... daß wir verschwinden mußten wie Kehricht [...] » (S. 21) – ganze acht mal vorkommt. Darum ist der Rekurs auf Beckett auch kaum auf bestimmte Referenzen zu beschränken, sondern das ganze Beckettsche Werk schwingt mit: von *Warten auf Godot* (1952) über *Endspiel* (1957) bis hin zu *Das Letzte Band* (1959) dient Beckett Hilbig als Modell, um den Begriff « Ende » und dessen Verbindung mit dem Anfang auf eine spezifisch literarische Weise zu denken. Der Eindruck von erstarrter Jetztzeit, von Bewegungslosigkeit und « Auf-der-Stelle-treten », wie Hilbig ihn in *Abriss der Kritik* beschreibt,⁴⁷ gehört zu diesem Komplex des Endes, der auf die Stagnation im letzten Jahrzehnt der DDR so genau zu passen scheint.

In « *Ich* » tut sich dieses erstarrte Jetzt in den verworrenen Zeitebenen kund, wie auch in der kollektiven Verblendung dem Verlauf der geschichtlichen Ereignisse, nämlich der Wende, gegenüber (S. 46-49), die ihren Höhepunkt auf den letzten Seiten des Romans erreicht: « die Geschichte arbeitet für uns, wir haben Zeit » (S. 378).

Hilbigs Texte aus den Jahren 2000 bezeugen, dass er sich auch lange nach dem Ende der DDR noch immer mit dem Begriff des Endes und mit Beckett befasst. 2001 beendet er einen Artikel, der für die Frankfurter Allgemeine Zeitung bestimmt ist und den Titel *Das letzte Tabu. Unterwegs zur Endstation Hoffnung* trägt, mit diesen Zeilen:

[...] Samuel Beckett, de[r] französisch schreibende Ire, in dessen Werk das Wort Ende ständig auftaucht, so oft, daß man den Eindruck hat, sein ganzes Trachten bestünde in einer einzigen Kreisbewegung um diesen Begriff. Bei keinem anderen Autor, meines Wissens, steht das Wort Ende so oft schon in den Titeln seiner Texte, nebst dankbarsten Abwandlungen davon; einer seiner erstaunlichsten Titel, über einem seiner spät veröffentlichten Texte, heißt, frühere Titel übersteigend, in der deutschen Übersetzung "Um abermals zu enden". - Beckett ist einer jener Dichter, die nicht enden konnten, vor, nach und auf ein Ende hin zu schreiben; der Begriff ist bei ihm so eigentlich, wie

⁴⁶ BECHERT (wie Anm. 38), S. 155. Theodor W. ADORNO : *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in T.W.A. *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003 (1974), S. 281-321, insb. S. 285.

⁴⁷ HILBIG (wie Anm. 3), S. 20-21.

er es verdient: Er ist vollkommen ambivalent. Und wir, seine Leser, sind mit diesem Werk, auch nach dem Tod seines Autors, noch lange nicht am Ende.⁴⁸

Und noch im unvollendeten Text, *Die Nacht am Ende der Straße* von 2005, der postum in den Hilbig Werken veröffentlicht wurde, taucht der Name Beckett auf.⁴⁹ In den letzten Prosastücken von Hilbig wird Beckett als eine Formel heraufbeschworen, die das endgültige Ende zu bannen verhilft, indem das Wort « Ende » und der gleichbedeutende Autorname Beckett immer wieder ausgesprochen werden: als ob Beckett als Zauberwort fungieren würde, das imstande wäre ein Schreiben im Zeichen des teuflischen Untergangs in ein Schreiben ohne Ende zu verwandeln, ein Schreiben im Zeichen der Ewigkeit.

Schließlich vollführt dieses Denken und Schreiben mit Beckett auf der Ebene der Machart die Heimsuchung, die Fremdherrschaft, die Becketts und Hilbigs Texte immer wieder beschreiben: die grundlegende Heteronomie des Schreibenden, die für das Zeitalter der Moderne – Hilbig würde sagen der Bewusstseinsindustrie⁵⁰ – kennzeichnend ist und die die Analogie zwischen dem von der Inspiration und seinen Lektüren heimgesuchten Dichter und dem von der Staatssicherheit gesteuerten, Berichte schreibenden Spitzel ermöglicht. « wer oder was denkt in mir? » fragt Hilbig in dem im August 1992 an seinen Verlag gerichteten Exposé:

Vielleicht, sagte ich mir, ist auch der Ich-Verlust eines IM, der seine Arbeit an einem Bild von der Wirklichkeit im Geheimen leistet, mit dem Ich-Verlust eines Schriftstellers zu vergleichen, der sich, im Verlauf seiner Arbeit, mehr als einmal vor die Frage gestellt sieht: wer oder was denkt in mir? – Ich bin mir bewusst, daß ich damit die Frage nach der « Begabung » auf sehr provokative Weise stelle.⁵¹

Beckett, könnte die Antwort lauten.

⁴⁸ Wolfgang HILBIG: *Deutsches Wörterbuch: Das letzte Tabu. Unterwegs zur Endstation Hoffnung*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.12.2001, Nr. 303, S. 42

⁴⁹ HILBIG (wie Anm. 3), insbes. S. 739-741.

⁵⁰ « vom Beginn der Moderne an, also im Jahrhundert der Bewusstseinsindustrie », Wolfgang HILBIG: *Vorblick auf Kafka*, in W.H. *Zwischen den Paradiesen. Prosa, Lyrik*. Leipzig, Reclam, 1992, S. 211-222, hier S. 214. In vielen Essays bedient sich Hilbig des von Hans Magnus Enzensberger 1962 im 2. Teil seiner *Einzelheiten* geprägten Begriffs der « Bewußtseins-Industrie ». Der Begriff beruht auf einer Parallelisierung von industrieller und geistlicher Produktion. In den industrialisierten Gesellschaften werde Bewusstsein industriell, d. h. durch « Funk-, Film-, Phono- und Fernsehtechnik », « induziert ». Bewusstseinsindustrie zielt auf « immaterielle Verelendung » und Ausbeutung der so produzierten « Masse von politischen Habenichtsen » zugunsten der « Zementierung der etablierten Herrschaft ». Hans Magnus ENZENSBERGER: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971 (1962), S. 7-17. S. auch Hilbigs Brief vom 19. Februar 1979 an Thomas Beckermann, in Thomas BECKERMANN: *Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu Wolfgang Hilbig (vor seiner ersten Buchveröffentlichung)*, in Uwe Wittstock (Hrsg.) *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1994, S. 93-113, insbes. S. 100-101. In der ersten Frankfurter Poetikvorlesung in *Abriss der Kritik* (wie Anm. 3) (1995), taucht der Begriff wieder auf.

⁵¹ Wolfgang HILBIG: *Exposé*, in *Wolfgang Hilbig Werke. Bd. V. « Ich » Roman*. Mit einem Nachwort von Clemens Meyer. Hrsg. von Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel. Frankfurt/Main, 2012, S. 391-393, Zit. S. 392.

