



HAL
open science

Auschwitz in Hilbigs Texten aus dem Westen

Bénédicte Terrisse

► **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. Auschwitz in Hilbigs Texten aus dem Westen. Carola Hähnel-Mesnard ; Katja Schubert. Störfall? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989, Frank & Timme, pp.63-90, 2016, 978-3-7329-0092-3. hal-01773440

HAL Id: hal-01773440

<https://hal.science/hal-01773440v1>

Submitted on 21 Apr 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.

Auschwitz in Wolfgang Hilbigs Texten aus dem Westen. Eine literarische Provokationsgeschichte

Wolfgang Hilbig wurde 1941 in der Zeit des nationalsozialistischen Regimes geboren. Er wurde protestantisch getauft, sein Vater war Offizier bei der Wehrmacht und wurde nach der Schlacht von Stalingrad als vermisst gemeldet. In dem Exposé zu seinem Roman „*Ich*“, das er im August 1992 für den Fischer Verlag schreibt, bezeichnet Hilbig die vaterlose, sich selbst überlassene Kindheit als typisch für die „Nachkriegsgeneration“¹. In der „Selbstvorstellung anlässlich der Aufnahme in die Akademie der Künste“ beschreibt er 1991 seine Kindheit als durch die Bombardierung seiner Heimatstadt Meuselwitz geprägt². Die Explosion und das Motiv der Bombe ziehen sich durch das Nachwendewerk von Hilbig. Michael Ostheimer ordnet ihn den „Kriegskindern“ zu, wobei er zwischen Täter-, bzw. Mitläuferkindern, zu denen Hilbig zu zählen sei, und Opferkindern unterscheidet³.

Obwohl er zu jung ist, als dass er am Verbrechen der NS-Diktatur hätte teilhaben können, prägt die Erfahrung des Krieges und der Nachkriegszeit Hilbigs Kindheit. Jedoch findet die Kindheit unter dem nationalistischen Regime erst spät in Hilbigs Werk Eingang.

Ebenso tritt die Rückbesinnung auf die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden erst in einer prägnanten Weise in seinem Werk auf, nachdem er in den Westen übersiedelt war. Sie macht sich also vor allem in den Texten bemerkbar, die nach November 1985 entstanden sind. In dieser Hinsicht markiert die Erzählung *Die Weiber*, die 1987 veröffentlicht wurde, einen Wendepunkt. Den zweiten Anlass zur Erinnerung bildet für Hilbig der Zusammenbruch der DDR im Herbst 1990.

Im vorliegenden Aufsatz wird hauptsächlich die Metonymie „Auschwitz“ gebraucht, wohlwissend, dass „in diesem Begriff die Vorgänge der Vertreibung, Verfolgung und Ausgrenzung, die nicht direkt die Lager betrafen [...] weniger klar bezeichnet [werden]“⁴. Aber gerade der Fokus auf „die Welt der Lager und die Vernichtungspolitik“, sowie „die ökonomische Ausbeutung und Vernichtung durch Arbeit der Häftlinge“⁵, wie Ruth Vogel-Klein unter Berufung auf Enzo Traverso anmerkt, kennzeichnet Hilbigs Annäherung an dieses Thema. In dem späten Text *Das Provisorium*, dessen Handlung in der BRD angesiedelt ist, verwendet Hilbig allerdings die nach „der Ausstrahlung des amerikanischen Films *Holocaust* im Jahre 1979“⁶ vor allem in Westdeutschland verbreitete Vokabel „Holocaust“. Der Gebrauch dieses Begriffs entspricht dem Versuch, sich in Bezug auf dieses Thema den westdeutschen Normen anzupassen.

Zwei Zusammenhänge mögen demnach für Hilbigs Beschäftigung mit Auschwitz nach seiner Übersiedelung in den Westen relevant sein:

1. das Leben in Westdeutschland, wo die Aufarbeitung der Verbrechen des Nationalsozialismus schon stattgefunden hat, wie der Erzähler in *Das Provisorium* feststellt⁷, das heißt wo die sozialen Bedingungen des Gedächtnisses tatsächlich gegeben sind⁸.

2. der Schock der Wende, der die aufgestauten und verdrängten Erinnerungen befreit, die bis zur Kindheit unter nationalsozialistischer Herrschaft zurückreichen. Wie Aleida Assmann

¹ „[E]s ist einer der vielen vaterlosen Lebensläufe der Nachkriegsgeneration“; Hilbig 2012: 393.

² Hilbig 1994b: 11.

³ Ostheimer 2013: 207.

⁴ Vogel-Klein 2010: S. 8.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Hilbig 2000: S. 257.

⁸ Lauterwein 2005: S. 7-18.

am Beispiel von Heiner Müllers Texten feststellt⁹, sind Erinnerungen und Katastrophen oft miteinander verbunden. Das Ende der DDR beschwört dasjenige des nationalsozialistischen Regimes wieder herauf. In einem Aufsatz zu Hilbig, Martin Walser und U. Johnson hat Julia Hell darauf hingewiesen, dass viele Texte, die von dem Mauerfall handeln, Palimpsesten ähneln, in denen Bilder aus dem kulturellen Archiv des NS-Gedächtnisses mit Bildern der Zeit um 1989 überblendet werden¹⁰.

Dem Zusammenspiel zwischen Auseinandersetzung mit dem Westen und Thematisierung von Auschwitz in dem nach 1985 entstandenen Werk von Hilbig will ich chronologisch nachgehen. Zuerst widme ich mich der Vorgeschichte der Thematisierung des Holocausts in einem Text, den Hilbig 1981 noch im Osten verfasst hat: „Die Angst vor Beethoven“, um durch den Kontrast das Spezifische der Auseinandersetzung mit dieser Thematik nach 1985 hervorzuheben. In den zwei weiteren Teilen, die sich mit den Erzählungen *Die Weiber* (1987) und *Alte Abdeckerei* (1991) befassen, erscheint Auschwitz als Inbegriff des Skandals und des Tabus, die für den Umgang der DDR mit ihrer Vergangenheit typisch seien. Mit dem Roman *Das Provisorium* wird im vierten Teil die Perspektive umgekehrt. Zum ersten Mal richtet sich der provokative Umgang des Textes mit dem Holocaust gegen den Westen. Schließlich wird eine Interpretation von Hilbigs provokativer Auseinandersetzungsgeschichte mit Auschwitz im Zusammenhang mit dem Begriff der Arbeit skizziert.

1. Vorspiel: Auschwitz in Hilbigs Werk vor 1985

Die Vernichtung der Juden Europas ist aus den Texten, die vor 1985 verfasst und vor 1987 erschienen sind, nicht völlig abwesend. Aber während die Texte nach 1987 Auschwitz rückblickend als Tabu offenlegen, liegt der 1981 verfassten Erzählung „die Angst vor Beethoven“ der Bruch mit dem offiziellen Diskurs über den Nationalsozialismus zugrunde. „Die Angst vor Beethoven“ liest sich als Auseinandersetzung im Modus der Fiktion mit der offiziellen Geschichtsauffassung der DDR, die einen radikalen Bruch mit dem Nationalsozialismus für sich beansprucht und somit die jüngste Vergangenheit aus der eigenen Geschichte verbannt, wie Elisabeth Domansky darlegt:

In der DDR wurde die Einführung des Sozialismus als Durchtrennung der Nabelschnur angesehen, die diesen Teil Deutschlands mit dem Dritten Reich verband. [...] [Man] sah man in der Erinnerung an den Holocaust auch keinerlei identitätsstiftendes Potential für die innere Integration der neuen deutschen Gesellschaft. Diese Integration wurde vielmehr auf den Antifaschismus der DDR und auf die für sie neu erfundene Vergangenheit gegründet. Die Schaffung eines sozialistischen deutschen Staates, die die Entmachtung der alten Eliten zur Folge hatte [...], wurde als endlich erreichter historischer Triumph all derjenigen demokratischen und antifaschistischen Elemente in der deutschen Geschichte gedeutet, die vom Nationalsozialismus vorübergehend besiegt worden waren. Damit, so sah man es in der DDR, hatte man sich so vollständig vom Erbe des Dritten Reichs befreit, dass dieses nicht mehr zur eigenen Vorgeschichte, sondern allein zu derjenigen des immer noch kapitalistischen und damit potentiell faschistischen westdeutschen Nachfolgestaates des nationalsozialistischen Deutschlands gehörte.¹¹

„Die Angst vor Beethoven“ inszeniert die unheimliche Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart und stellt die Frage nach der Schuld in den Vordergrund.

⁹ Assmann 1999: 18.

¹⁰ Hell 2001: 91-92.

¹¹ Domansky 1993: 181-182.

Der Ich-Erzähler wohnt in der Nähe eines Berliner Friedhofs und interessiert sich für das Grab einer kürzlich erschlagenen jungen Frau. In der Gärtnerei gegenüber dem Friedhof kauft er eine rätselhafte fleischfressende Orchidee, die der Blumenhändler wie seine eigene Tochter hütet und *Subterranea* nennt. Der Ich-Erzähler gerät allmählich in den Bann der Pflanze und des Blumenhändlers. Letzterer erzählt ihm anlässlich eines seiner Besuche, dass die Tochter, die er mit einer jüdischen Frau hatte und die als Postangestellte tätig war, 1941 deportiert und ermordet wurde, und dass er, der Ich-Erzähler, als Mitglied der Waffen-SS seine eigene Tochter festgenommen habe. Da er 1941 geboren wurde, wehrt sich der Ich-Erzähler gegen diese Behauptung. Der alte Blumenhändler besteht jedoch darauf und erzählt anschließend von seiner persönlichen Bekanntschaft mit Beethoven¹². Am Ende seiner Rede befördert er den Ich-Erzähler zum „*Sturmbannführer*“. Der Ich-Erzähler stürzt sich auf den alten Mann und ergreift danach die Flucht. Auf dem Heimweg stößt er auf eine Postbotin, erschlägt sie und verschwindet. Dabei schreibt Hilbig Erzählung fantastische Geschichten in E.T.A Hofmanns Manier fort, wie *Ritter Guck*, *Der Sandmann* oder *Datura Fastuosa*.

Der Rekurs auf das Fantastische dient hier dazu, die Heimsuchung der Gegenwart durch die Vergangenheit zu inszenieren. Damit wird den offiziell verkündeten Bruch zwischen der DDR und dem Nationalsozialismus Lügen gestraft. Oder besser: gerade dieser Anspruch auf einen radikalen Bruch kann als Zeichen der Kontinuität zwischen dem nationalsozialistischen Regime und dem SED-Regime gesehen werden. Denn auf die Kontinuität im Zeichen des geforderten Bruchs verweist ständig die Erzählung, indem sie um die Wurzel „Rest-“ und das Adjektiv „restlos“ kreist, oft kursiv geschrieben und in Kombination mit dem Partizip II „erledigt“¹³. Der Ausdruck wird Goebbels, dem Reichspropagandaleiter, zugeschrieben: „*Restlos erledigt*, es war eine der Materialformeln dieser Bewusstseinslage, und ich wusste, es war ein Wort von *Goebbels*.“¹⁴ Der Text von Hilbig befasst sich mit diesem Rest der Geschichte, d.h. mit der unvergangenen Vergangenheit und deren Auswirkungen: in Form von einer unheimlichen Heimsuchung, einer Wunde an der rechten Hand, oder einer Schuldzuweisung.

„Für mich gibt es keine Vergangenheit“¹⁵, erwidert der alte Blumenhändler, als der Erzähler ihn über den Begriff „Vergangenheitsbewältigung“, „eines der unumgänglichsten Themen für jeden Schriftsteller“¹⁶, aufzuklären versucht. Demnach lässt sich die Erzählung auch als ironische Auseinandersetzung mit dem umstrittenen Ausdruck „Vergangenheitsbewältigung“, der für Domansky etwa vielmehr Synonym für „einen chronischen Verdrängungsprozess“¹⁷ ist und auf die verfehlte Auseinandersetzung der Literatur mit diesem Thema hinweist. Der Satz „[Es] gibt keine Vergangenheit“ lässt sich vor dem Hintergrund der Verlogenheit des Worts „Vergangenheit“ verstehen, das „vergangen“, d.h. „restlos erledigt“, ohne Bezug zur Gegenwart, zu bedeuten scheint. Der Ausdruck „Vergangenheitsbewältigung“ wiederum würde die Verbannung der Vergangenheit aus der Gegenwart verdoppeln. Im Titel „Die Angst vor Beethoven“ fungiert der Name des Musikers als Deckname für die nationalsozialistische Vergangenheit. Damit entlarvt der Blumenhändler die „Angst vor der Vergangenheit“¹⁸, die den Erzähler charakterisieren soll: die Angst vor einer in Wirklichkeit unvergangenen Vergangenheit.

Die Erzählung von Hilbig liest sich des Weiteren als Auseinandersetzung mit der offiziellen Auffassung der Geschichte in der DDR. Ein weiteres Leitmotiv der Erzählung ist

¹² Hilbig 1985: 220.

¹³ Ebd. : 171, 180, 182, 191, 225.

¹⁴ Ebd. :182.

¹⁵ Ebd. : 210.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Domansky 1993: 180.

¹⁸ Hilbig 1985: 220.

nämlich das „Kriegerdenkmal“ mit der Inschrift „*Der Tod ist verschlungen in den Sieg*“¹⁹, wobei der Erzähler im Laufe des Textes immer wieder bezweifelt, ob die Inschrift nicht eigentlich das Gegenteil besage. Gerade diese Unsicherheit lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf dieses Denkmal und die Inschrift, die der Blumenhändler in die Reihe der „Gedenksteine für die *Opfer des Faschismus*“²⁰ stellt. Dass sich die DDR gegenüber dem nationalsozialistischen Regime vorrangig als Siegerin der Geschichte wahrnimmt, und die NS-Vergangenheit als Sieg erinnert wird, gehört zum festen Bestandteil des antifaschistischen Mythos, der dem Umgang der DDR mit dem Nationalsozialismus zugrunde liegt. Damit werden das Leiden der Opfer und die Frage nach der Schuld gänzlich ausgeklammert. Die optimistische Auffassung der Geschichte besiegelt die Vergangenheit als definitiv vergangen, „restlos erledigt“ und gedenkt nur des heroischen Todes. Sie verschweigt andere, nicht heldenhafte Todesarten, wie der Tod der jüdischen Tochter des Blumenhändlers, an die kein Grab erinnert²¹. Gleichzeitig aber läuft der Text von Hilbig die Gefahr, das stereotype Bild der jüdischen Figur als passives Opfer zu bemühen²².

Das fantastische Motiv der Wiederkehr der Toten und der Anachronismus treten der linearen Auffassung der Geschichte als Fortschritt entgegen, in die sich die Wahrnehmung der DDR als Siegerin der Geschichte einschreibt. Der alte Blumenhändler, der auch die Wiederkehr einer Hoffmannschen bzw. Stevensonschen Figur und somit eine gespenstische Rückkehr der Literatur des 19. Jahrhunderts zu signalisieren scheint, hält eine Art Schmäherei gegen die rationalisierte Zeit und denunziert die MEZ (Mitteleuropäische Zeit) als „Fälschung“²³. Mit dem zur Schau gestellten Modus der Fiktion, dem Heraufbeschwören von literarischen Mustern und dem Rekurs auf das Unheimliche widerlegt die Erzählung die offizielle These vom souveränen Bruch mit dem Nationalsozialismus und stellt sie als Verdrängung heraus. Die Vergangenheit wird hier als etwas, was nicht rationell aufgearbeitet wird, als unkontrollierte Heimsuchung, inszeniert. In diesem 1981 in der DDR verfassten und 1985 in einem Verlag der BRD veröffentlichten Text spielt und bricht Hilbig mit dem offiziellen DDR-Diskurs des siegreichen Antifaschismus²⁴.

2. *Die Weiber* (1987) : Auschwitz als Skandal

Nach Hilbigs Umsiedlung in die BRD im November 1985 wird Auschwitz einerseits zum Inbegriff des Tabus und des Skandals, andererseits wird die Rückbesinnung auf die Shoah erst durch den Rückblick auf die Geschichte der DDR ausgelöst. Dadurch antizipiert *Die Weiber* eine Bewegung, die für die nach der Wende verfassten Texte typisch ist.

Das Gedenken von Auschwitz gehört zu Hilbigs grundlegender Erfahrung der Entgrenzung nach seiner Übersiedlung in den Westen, wie einem Brief an den Literaturfonds Darmstadt aus dem Jahre 1986 zu entnehmen ist:

Damit ist 'Das Visum', neben der Erlaubnis, über geschlossene Grenzen zu reisen, auch eine Aufenthaltserlaubnis in bisher verdrängten, vergessenen und vom eigenen Ich mit Zensur belegten Bewußteinsräumen geworden. Die Grenzüberschreitungen dieser Texte verlaufen somit in zwei Richtungen: in eine noch leere Zukunft, die mit einem DDR-Bewußtsein gefüllt war, das um die Kenntnis – oder zumindest um die Ahnung der Möglichkeit dieser Kenntnis – dessen, was außerhalb der

¹⁹ Ebd.: 172.

²⁰ Ebd.: 206.

²¹ S. Assmann 2006: 72-74: „Zur Ambivalenz des Opferbegriffs“ zwischen ‚sacrificium‘ und ‚victima‘. S. auch Vogel-Klein 2010: 16.

²² Conter 2000: 310.

²³ Hilbig 1985: 223.

²⁴ Benoît 2010: 271.

DDR existiert, erweitert ist, sowie in eine Vergangenheit, deren Ummauerungen dazu geführt haben, daß die Vergangenheit selbst in eine Vergessenheit geriet, die nun brüchig geworden ist.²⁵

Die Thematisierung von Auschwitz nach 1985 lässt sich als Teil dieser Aufhebung der Zensur und des Auftauchens einer vergessenen, verschwiegenen bzw. verdrängten Kollektivvergangenheit deuten. Auschwitz fungiert demnach als Symbol der Verdrängung, die wiederum als Hauptkennzeichen der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts firmiert.

Michael Ostheimer hat sich mit dem literarischen Erbe des Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland auseinandergesetzt. Er geht von einer „grundlegend andere[r] erinnerungspolitische[n] Situation nach 1945 in Ostdeutschland [und Westdeutschland]“ aus²⁶ und schreibt Hilbigs Nachwende-Texte (*Alte Abdeckerei*, *Ort der Gewitter* und *Die Erinnerungen*) in die ostdeutsche Literatur der „nachgeholten Trauerarbeit“ ein. Diesen Begriff erklärt er wie folgt:

Während bis zum Mauerfall das Widerstandsnarrativ dominierte, wurden Holocaust, traumatische Kriegserfahrungen sowie Flucht und Vertreibung marginalisiert. Diese von Staats wegen betriebene Erinnerungsmonopolisierung verliert mit der Wende ihren institutionellen Rückhalt und führt [...] vor allem in der Literatur zu einer gleichsam nachgeholten Trauerarbeit, bei der naturgemäß auch die staatlichen Repressionserfahrungen und die spezifisch ostdeutsche soziokulturelle Rahmung reflektiert werden.²⁷

Die These von Michael Ostheimer stimmt mit der oben zitierten Aussage von Hilbig überein, in dem er die Übersiedelung in den Westen mit einer inneren Befreiung und dem Fall einer inneren Mauer gleichsetzt. An einer anderen Stelle bemüht Ostheimer das „Bild des Dammbrochs“, um die „Wende“ „in der Vergangenheitsorientierung“ zu kennzeichnen, welche die DDR-Schriftsteller erlebt haben:

1989 setzte in der Vergangenheitsorientierung der ostdeutschen Literatur eine nachhaltige Wende ein. Einem Dammbbruch gleich öffneten sich die zuvor geheimsten Archive, fielen die Tabus, die die DDR-Schriftsteller zuvor auf das Verschweigen und Verdrängen verpflichteten.²⁸

Genau dieser Dammbbruch und die nachträgliche Thematisierung des Holocaust bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit dessen Verdrängung durch das SED-Regime stehen im Mittelpunkt von mehreren Texten von Hilbig. Insbesondere die Erzählungen *Die Weiber* (1987) und *Alte Abdeckerei* (1991) und der Roman *Das Provisorium* (2000) inszenieren die Thematisierung des Holocausts vornehmlich als Tabubruch und als Skandal. Sie schildern aber auch die Mechanismen der Verdrängung, die zur Herausbildung des Tabus führen.

Die Weiber – der Titel deutet es bereits an – erhebt den Skandal zum Allgemeinprinzip des Textes. Er lässt sich als „Geschehnis, das Anstoß und Aufsehen erregt“ (Duden) definieren. Was man eine Rhetorik des Skandals nennen kann, wohnt dem Text inne. Sie besteht darin, durch Überbietung und Umkehrung das scheinbar Skandalöse zu ‚skandalisieren‘²⁹: Hilbig geht es nämlich darum, gegen das, was als Skandal empfunden wird, zu verstoßen, um das Empörende an diesem Aufsehen ans Licht zu bringen. Damit hinterfragt der Text die Normen, auf denen der Aufruf zum Skandal beruht und entlarvt sie als skandalös und verkehrt. Die Verdoppelung des Skandalösen dient dazu, die verkehrte Welt erneut zu verkehren, in der Hoffnung, eine Art Ordnung möge somit wieder eintreten.

²⁵ Akademie der Künste Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr. 278.

²⁶ Ostheimer 2013: 240

²⁷ Ebd.: 241.

²⁸ Ebd.: 277.

²⁹ Wagner-Egelhaaf 2011: 610.

Das Wort „Weiber“ kann als Paradebeispiel dieses Verfahrens dienen. Gemeinhin wird das Wort als beleidigend angesehen und man zieht ihm das Wort „Frauen“ vor. Der Erzähler in Hilbigs Text beansprucht den Gebrauch dieses Wortes und zeigt, dass in der verkehrten Welt, in der er lebt, die Werte und Bedeutungen der Substantive „Frauen“ und „Weiber“ vertauscht wurden. „Die Weiber“ verweist auf die Frauen, die im Konzentrationslager als Häftlinge in einer Munitionsfabrik arbeiteten, das an das Dorf M. angeschlossen war, in dem der Erzähler als Kind wohnte und spielte.³⁰ Die Bezeichnung „Weiber“ durch die Wachmannschaft gehörte zu den Entwürdigungen, denen die Häftlinge ausgesetzt waren. Die „Frauen“ hingegen waren Teil des Wachpersonals:

Ja, ich spürte, dass ich die Weiber beschreiben musste, welche in der Qual und in der einfachen Solidarität dieser Baracken gelebt hatten, dort wo man sie die *Weiber* genannt hatte, weil die Frauen zum Personal der Wachmannschaften gehört hatte. Dort wurde jener Ehrenname erfunden, den ich meine: die Weiber³¹.

Skandalös ist demnach nicht der Gebrauch des Wortes „Weiber“ durch den Erzähler – „wider das Verbot“³² wie er sagt –, sondern die Tatsache, dass Frauen solchen Bezeichnungen und Demütigungen ausgesetzt wurden. Der Text erhebt somit eine infame Bezeichnung in den Rang eines Ehrentitels, indem er sie für sich beansprucht und öffentlich verkündet. Die Häftlinge werden auf diese Weise nachträglich rehabilitiert und die Entmündigungen, wenn nicht rückgängig gemacht, so doch in Ehrungen verwandelt.

Die Auschwitz- bzw. Buchenwaldthematik wird nach dem Modell des Wortes „Weiber“ im Modus des Obszönen und Anstößigen behandelt, um die verkehrte Welt verkehrt, den Skandal auf skandalöse Weise darzustellen und somit zur Aufdeckung der Wahrheit beizutragen. Zum Beispiel wird das Haar, das als Emblem des Grauens des nationalsozialistischen Lagers fungiert und auf die gleich bei ihrer Ankunft kahl geschorenen Häftlinge oder auf die Haufen Haare hindeutet, die bei der Befreiung der Lager entdeckt wurden, zum Träger der sexuellen Fantasien des jungen Ich-Erzählers. Er assoziiert Haar mit Schamhaar und veranschaulicht damit die Verbindung des „Grauen[s] über die vormalige Beschaffenheit des Lagers mit den ersten kindlichen Gelüsten“³³. Das Haar und die Rampe in Redewendungen wie „Haar aus den Lagern, Haar von der Rampe“³⁴ werden zu festen Auschwitz-*Topoi*. Die jüdische Identität der Häftlinge kommt anhand von altbekannten Stereotypen zum Ausdruck, wie „in der kranken Farbe des Königs David gelb“³⁵. Klischees, *Topoi* und Stereotype verdoppeln in der Sprache der Erzählung den ungerechten, vereinfachenden und mörderischen Umgang mit dem Anderen, der die NS-Zeit kennzeichnete. Dadurch aber werden sie herausgestellt, ans Licht gebracht, als skandalös auf skandalöse Weise inszeniert.

Der Diskurs der Sexualität ist in der Erzählung *Die Weiber* allgegenwärtig. Das Wort „Weiber“ selbst weist auf die Frau als sexuelles Wesen hin. Der Erzähler bezüchtigt sich selber der Pornografie, onaniert ständig und überall, hat sadomasochistische Träume und benutzt „das schmutzige Zeichen“ der Feige³⁶. Auf den ersten Blick liest sich der Text als

³⁰ Hilbig 1987: 34.

³¹ Ebd.: 96.

³² Ebd.: 95.

³³ Ebd.: 34.

³⁴ Ebd.: 35.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.: 107-108 « Sie machten mir ein Zeichen, ein paar von ihnen hatten den Daumen zwischen Zeigefinger und Mittelfinger hindurchgeschoben und die Hand vorsichtig bis in Brusthöhe angehoben [...]. Ich verstand, sie machten mir schmutziges Zeichen, das schmutzigste, das möglich war, sie hatten sich mit mir verbündet, es war ein Zeichen gegen den reinen Staat. »

eine groteske Anklage gegen den SED-Staat, der als Kastrationsinstanz alle sexuellen Triebe vernichtet³⁷ und das Wort „Sex“ aus der Republik verbannt:

Schon Lenin hatte, wie von Clara Zetkin berichtet, das *Herumwühlen im Sexuellen* als eine *Liebhabelei der Intellektuellen* bezeichnet, wofür beim *klassenbewußten* Proletariat kein Platz sei.³⁸ [...] Ich wuchs unter der Herrschaft von Psychopathologen auf, die den Geschlechtstrieb für abnorm erklärten... und den *Sex* für kapitalistisch, schon das Wort, da es zu amerikanisch klang, war beinahe verboten.³⁹

Eigentlich fungiert die Sexualität hier allgemeiner und in Anlehnung an Freuds Theorien als Inbegriff des Tabus und des Verdrängten. Die Verdrängung wird zur Grundstruktur des Lebens in der DDR erklärt. Das gleiche psychische Verhalten regiert den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, was die Überblendung des Lagers- und Sexualitätsdiskurses im Text von Hilbig offenbart. Das Verschwinden der „Weiber“ bildet das zentrale Ereignis der Erzählung: „*sämtliche Weiber waren aus der Stadt verschwunden*“⁴⁰, wie der Erzähler am Beginn des Textes feststellt. Dieses im eigentlichen Sinn des Wortes fantastische Handlungsmotiv lässt sich als Symbol der Verdrängung verstehen, denn die Weiber verkörpern einen doppelten Anlass zum Tabu: die Sexualität und die nationalsozialistische Vergangenheit. Die Suche nach den Weibern, auf die sich der Erzähler begibt, versinnbildlicht den Prozess des Tabubruchs, den die Erzählung vollzieht.

Die Weiber dienen dazu, die Wahrheit über die deutsche Nation zu offenbaren, „die mörderisch[e] Tradition[...] [d]er Heimat [des Erzählers]“⁴¹ aufzudecken. Zu diesem Zweck werden religiöse und sexuelle Diskurse überblendet und somit der Skandal auf der Ebene des Textes fortgesetzt. Land und Heimatstadt des Erzählers werden durch das Wortspiel „Pforte des Paradieses/Pfotze“⁴² als Paradies und Vagina zugleich dargestellt. Einerseits liest sich nämlich das Ende der Erzählung als eine Parodie auf eine Offenbarungsszene, die auf das Ende des 5. Buches Moses (Deuteronomium) anspielt. Dem Erzähler als neuem Moses wird ein Blick auf das Gelobte Land gewährt⁴³. Das Gelobte Land fungiert hier als Abwandlung des Paradieses, was wiederum eine Antiphrasis ist. Denn das Loblied auf das Gelobte Land wird zur Litanei von Flüchen und Schimpfwörtern: „Verdammte Stadt, ich werde dich nicht mit dem Schwanz meines Vaters besingen, verdammtes Land, ich werde dich mit mir übergießen, ich werde deine Mauer anwachsen...“⁴⁴.

Andererseits verleiht das Bild des „Ring[s] einer Fotze“ im selben Passus, durch welchen der Erzähler seine Stadt sehen kann, dem Motiv der Weiber eine neue bedeutende Dimension: das Weibliche konnotiert den Ursprung und die Herkunft. Durch die verschiedenen Bedeutungsschichten, die das Wort „Weiber“ in der Erzählung trägt, wird die Geburt des Erzählers mit nationalsozialistischen Verbrechen in Verbindung gebracht, werden intime und nationale Geschichte miteinander verwoben.

Wie Karen Lohse es nahelegte, bezieht sich Hilbig in dieser Erzählung auf ein Außenlager des Konzentrationslagers Buchenwald, das sich im Zweiten Weltkrieg tatsächlich in Hilbigs Heimatstadt, Meuselwitz, befand⁴⁵. In der Erzählung *Die Weiber* überwiegt also in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus die Lagerperspektive, und nicht etwa

³⁷ S. J.H. Ried 1996.

³⁸ Hilbig 1987: 39-40.

³⁹ Ebd.: 50.

⁴⁰ Ebd.: 16.

⁴¹ Ebd.: 24.

⁴² Ebd.: 99.

⁴³ Ebd.: 98-104. Die Figur Moses wird kursiv auf Seite 98 genannt.

⁴⁴ Ebd.: 100.

⁴⁵ Ebd.: 12.

die Massenvernichtung der Juden. Diese Perspektive wird funktionalisiert. Sie dient dazu, mit der eigenen Nation abzurechnen und dadurch zu versuchen, den eigenen Lebenslauf in dieser Geschichte zu verorten.

3. Rückblick nach der Wende. Inszenierung von Auschwitz als Tabu : *Alte Abdeckerei* (1991)

In *Alte Abdeckerei*, einer Erzählung, die 1991 veröffentlicht wurde, weicht die Rhetorik des Skandals der Inszenierung des Tabus. Die Wende wird als Moment dargestellt, an dem rückblickend die deutsche Geschichte als Tabu entlarvt wird.

Die Wende, auf die die Anmerkung am Ende des Textes „(Beendet im Herbst 1990)“⁴⁶ und das Zitat aus Goethes „Urworte, orphisch“ mit den Vokabeln „Grenze“, „Mauer“ und „Pforte“ hinweisen, erscheint hier als Apokalypse – das Wort „Abdeckerei“ liest sich als wortwörtliche Übertragung des Begriffs ins Deutsche –, welche die begrabenen Geheimnisse lüftet, bevor sie sie wieder begräbt. Der Text ahmt diese Doppelbewegung der Offenbarung und Bedeckung nach, nähert sich allmählich und in konzentrischen Kreisen dem Zentrum des Tabus an und verdeckt es wieder.

Der Text beginnt mit den folgenden Zeilen, die als Umschreibung dieses Tabu-Territoriums gelesen werden können: „[I]ch stand [...] inmitten eines Territoriums, das konzentrisch den Ort umkreiste, auf dem ich die Augen geschlossen hielt.“⁴⁷ Der paradoxe Ausdruck „auf etwas die Augen geschlossen halten“ konnotiert die Doppelbewegung, die den Umgang von Hilbigs Text mit dem Tabu geradezu kennzeichnet. Er weist auf die Existenz des Tabus hin, ohne es ganz enthüllen zu können bzw. zu wollen.

Die Geschichte, die sich im 20. Jahrhundert im östlichen Teil Deutschlands zugetragen hat, ist das eigentliche Thema des Textes. Zeit wird also räumlich dargestellt: als Territorium, das tabu ist, das heißt dessen Betretung verboten ist. Eine alte Abdeckerei, wo man Tiere schindet und verwertet, bildet das Zentrum dieses Territoriums, das man *Germania II* nennt und als „Inbegriff des Dunklen, Schmierigen, Ungesunden.“ beschreibt.⁴⁸ Da sie mit ihrem verfeimten Arbeitsort identifiziert werden, lösen die Abdecker Abscheu und Ekel aus:

[I]ch sah, dass sie sich kaum unterschieden von anderen Leuten: nur das sie immer allein an den Tischen saßen, oder immer unter ihresgleichen in der Runde, und dass niemand sonst in ihrer Gesellschaft Platz nahm. Auch ich durchbrach nicht das offenbare Tabu, das sie umgab.⁴⁹

Der Abdecker als Chiffre des Infamen hat Tradition. Sie lässt sich auf die Figur des Abdeckers in Kleists *Kohlhaas* zurückverfolgen⁵⁰. Bei Hilbig wird die Abdeckerei zum Emblem des Tabus und gleichzeitig zur Allegorie des Dritten Reichs. Achim Geisenhanslüke schreibt, dass im Nationalsozialismus „die Sprache der Infamie [...] zu einem Tiefpunkt gefunden hat.“⁵¹ Neben dem in der Erzählung mehrfach wiederholten Wort *Rampe*, das an die Selektion an der Rampe im KZ Auschwitz-Birkenau anklingt, und dem kursiv gesetzten Ausdruck *Tausendjähriges Reich*⁵² wird die Abdeckerei als „Opferstatt der deportierten Tiere“⁵³ umschrieben.

⁴⁶ Hilbig 1991: 117.

⁴⁷ Ebd.: 11.

⁴⁸ Ebd.: 77.

⁴⁹ Ebd.: 80

⁵⁰ Lehmann 2013: 109.

⁵¹ Geisenhanslüke 2014: 277.

⁵² Hilbig 1991: 70.

⁵³ Ebd.: 72.

Die Offenlegung des Tabus wird ebenfalls verräumlicht. Sie tut sich in der Textur des Bodens kund, der wie ein Archiv der historischen Gräuel fungiert, alle Leichen der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts speichert und unter besonderen Umständen, etwa bei dem Umbruch der Wende wieder preisgibt:

Und ich durfte den alten Weiden nicht zu nah kommen, welche das Öl der Fleische ausschwitzen, von denen sie sich nährten... ich durfte den Kreis ihres maßlosen Stoffwechsels nicht berühren, ich durfte sie nicht anfassen, *die alten Abdeckerweiden* [...] ⁵⁴

Der Eigenname Auschwitz wird in einem Wortspiel in das Verb „ausschwitz“ abgewandelt. Somit wird er zum körperlichen Naturprozess. Geschichte wird nicht nur verräumlicht, sondern als Prozess, der in Anlehnung an biologische, natürliche Muster gedacht und geschildert wird. Der negative Modus „ich durfte nicht“ setzt das Verfahren des paradoxen Schreibens des Tabus fort, das die Aporie artikuliert: wie kann man das Tabu offenbaren, ohne es zu verfestigen oder auszulöschen?

Der Boden erscheint als Massengrab, das die Verbrechen des Nationalsozialismus mit denen des Stalinismus mischt:

Oh, stolpernd über Massengräbern, [...] oh Land, vergleichbar einer Bienenwabe von Massengräbern, Land mit Philosophien die Massengräber abdeckend, auferstanden aus Ruinen über den Massengräbern, über den Massengräbern der Diktatur des Proletariats, über den Massengräbern der allmächtigen Lehre Lenins. ⁵⁵

Auf dieselbe Weise zählt die Abdeckerei zu ihren Mitarbeitern verruchte Menschen aller Art: „Kriminelle“, „alte SS-Männer gar und sonstiger Abschaum“, „Staatenlose, Abtrünnige... Kommunisten und Nazis“ ⁵⁶

Hilbig weigert sich in diesem Text, die zwei Diktaturen auf deutschem Boden miteinander zu vergleichen und zu hierarchisieren, die Toten und Verbrechen der jeweiligen Lager gegeneinander aufzurechnen. Die räumliche Perspektive durch die Metapher des Bodens als Archiv der historischen Gewalttaten ermöglicht das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit, und somit eine Art Einebnung. Gerade dieses Einebnen entspricht der Handlung der Erzählung, die den Zusammenbruch einer stillgelegten Kohlengrube und ihre Bedeckung durch Seen inszeniert. Die Seen ebnet alles ein. Der Passus lässt sich explizit als Fortschreiben der biblischen Offenbarung interpretieren, die sich wiederum als Allegorie der Wende liest ⁵⁷:

Es war geschehen, dass sich eines Nachts die Erde aufat und, unter furchtbarem Getöse, jene alten, noch hektisch und lichtscheu in Betriebsamkeit begriffenen Werkteile zwischen den Ruinenfestungen von ihrem Antlitz tilgte. [...] die uralten Stollen, wabengleich das Erdinnere zergliedernd [...] waren in ihrem ganzen Ausmaß mit der Zeit vergessen worden, ihre Ausdehnung war auf keinem Amt mehr bekannt; als die Provinzen für ausgekohlt galten, waren die Bergbaubehörden abgezogen und hatten die unterirdische Hinterlassenschaft dem Verwittern preisgegeben; die wechselnden Behörden der sich machtlüstern ablösenden Regimes hatten Akten und Lagepläne der Unterhöhlungen, die den Boden des Landes trügerisch machten, verschleudert oder mitgehen lassen... damit nicht die in die Gruben versenkten Leichen ihrer Feinde gefunden würden... damit die Burgen der jeweils neuen Sklavenhaltereien

⁵⁴ Ebd.: 47.

⁵⁵ Ebd.: 82-83.

⁵⁶ Ebd.: 90.

⁵⁷ Terrisse 2013.

auf dünnen Decken errichtet würden [...] ... in einem Moment einer Nacht war eine der Fallgruben eingebrochen und hatten die Falschen verschluckt.

Wie ein dem Landkreis eingefleischter Hort von Bosheit und Verbrechen war *Germania II* eines Nachts samt allem, was in ihr lebte oder schon tot war, zur Hölle gefahren. [...] Nun lagen nur noch die Reste herum: rund um den geplatzten Kragen des abgesackten Terrains waren Trümmer und Zeichen verstreut wie Leichenteile auf einem Schlachtfeld.⁵⁸

Von dieser Perspektive des Schlachtfelds aus, die eine Art Bilanz der Geschichte zum Zeitpunkt der Wende zieht, ist die Erzählung *Alte Abdeckerei* verfasst. Sie lässt sich demnach als Überblick über die jüngste deutsche Geschichte deuten und scheint sich an Enzo Traversos Betrachtungen über *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle* anzuschließen, der selber auf Benjamins Text „über den Begriff der Geschichte“ zurückgreift⁵⁹. Dem Umbruch folgt eine zweite Phase der Ruhe und des Friedens:

Nun konnte sich das Loch, das auf dem früheren Fabrikgelände ins Erdreich gebrochen war, langsam mit Wasser füllen [...] die Wasseraugen, stoisch und ergeben lugten sie aus der Landschaft hervor, voll eines Wissens um Vergangenheiten, die für begraben galten; müde schauten sie, dunkel und tief, von den Kämpfen schweigend, die zu ihrer Entstehung geführt hatten, und weise dachten sie an das unterirdische Verebben der Gegensätze, langsam kreisend bedeckten sie die Wut, und ihre Fluten bedeckten, in rätselhafter Gelassenheit, die wirklichen Namen der Toten [...].⁶⁰

Genau wie das Verb „abdecken“, das sowohl bedecken als offenlegen bedeuten kann, inszeniert Hilbigs Text Tabubruch und –wiederherstellung. Die Wende wird in ihrer Doppeldeutigkeit dargestellt. Auf den Tabubruch folgt die Verneinung der Mittäterschaft, die in einer Litanei von „Niemand wusste“⁶¹ zum Ausdruck gebracht wird. Sätze, die der Praeteritio ähneln und genau das anführen, was sie zu ignorieren behaupten, führen die eintönige Leier ad absurdum. Dadurch fördern sie erneut die Wahrheit zutage und decken gleichzeitig den Prozess der Verdrängung auf.

In *Alte Abdeckerei* wird der Mechanismus des Tabus getreu wiedergegeben, offenbart und gleichzeitig aufrechterhalten, gleichsam in der Literatur fortgesetzt. Denn Hilbigs Text zeigt die Verstrickung der Literatur auf. Sie waltet nicht erhaben über die historischen Begebenheiten, sondern wird selber als mitschuldig angesehen. Sie wirkt bei der Entstehung und dem Fortbestand des Tabus mit. Durch ein Wortspiel wird die Verwandtschaft von „Schriftsteller“ und „Schriftsteller“ angedeutet, und somit auf den Beitrag hingewiesen, den die Literatur zur Verdrängung leistet: « Briefe an die Verbände der Schriftsteller, an die Augenverbände, an die Schriftsteller [...] Schriftsteller, Schatten werfend, oh großer Baum namens Tabu ». ⁶² Weiter unten drückt folgender Satz die Unvereinbarkeit von Literatur und historischen Gewalttaten deutlich aus: « das Zähneknirschen und Stöhnen der Kreatur, das auf dem Papier nicht Platz nahm, wo es zu hell war [...] zu hell für das Dunkel ». ⁶³

Mit dem Baum rekurriert Hilbig auf eine Bedeutung des Wortes „Tabu“, die auf seinen polynesischen Ursprung verweist. In *Totem und Tabu* beschreibt sie Freud wie folgt:

⁵⁸ Hilbig 1991: 104-106.

⁵⁹ Traverso 2011. Benjamin 1974.

⁶⁰ Hilbig 1991: 107-108.

⁶¹ Ebd.: 109.

⁶² Ebd.: 85.

⁶³ Ebd.: 95.

Die Tabu der dritten Art, die auf Bäumen, Pflanzen, Häusern, Örtlichkeiten ruhen, sind veränderlicher, scheinen nur der Regel zu folgen, dass dem Tabu unterworfen wird, was aus irgendwelcher Ursache Scheu erregt oder unheimlich ist.⁶⁴

Hilbig's Text scheint daher zu suggerieren, dass die Schriftsteller in engem Verhältnis zur Erfindung und Entstehung von Tabus stehen.

Wie in *Die Weiber* verdoppelt *Alte Abdeckerei* das Thema des Textes auf der Ebene der Machart, vollführt oder ahmt den Skandal bzw. das Tabu nach. Der Text verstrickt sich sozusagen in sein Thema. In den beiden untersuchten Texten wird die Auschwitz-Thematik als verdrängt und verschwiegen dargestellt. Deswegen gehören Verdrängung, Skandal und Tabu neben Auschwitz zu den zentralen Themen der Texte.

In *Alte Abdeckerei* hat sich die Perspektive nach der Wende zeitlich verschoben. In beiden Texten jedoch wird Auschwitz der Frage nach dem eigenen Land, der deutschen Nation und der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts subsumiert. Im ersten Fall wird die Perspektive der DDR auf Auschwitz inszeniert. Im zweiten Fall wird Auschwitz zum Emblem der Verbrechen, welche die zwei Diktaturen auf deutschem Boden begangen haben. Die Opfer von Auschwitz werden nicht in ihrer Einzelheit als Individuen betrachtet, sondern werden der deutschen negativen Identität zugerechnet.

4. Auschwitz als Provokation gegen den Westen: *Das Provisorium* (2000)

Das Provisorium (2000), das öfter als Wenderoman gelesen wurde, befasst sich erneut aus einer Bilanzperspektive mit „dem Schreckensgeschichte des 20. Jahrhunderts“. Wie in *Alte Abdeckerei* stellt die Wende den Anlass dar, sich auf die Geschichte zurückzubesinnen. Im Unterschied zu *Alte Abdeckerei* entspricht sie nicht dem Zeitpunkt der Entstehung und Veröffentlichung des Textes, denn der Roman erschien 2000, sondern sie wird auf der Ebene der Handlung thematisiert. Der ostdeutsche Schriftsteller C. ist aus beruflichen Gründen in der letzten Hälfte der 1980er Jahre in den Westen übersiedelt. Durch die Auseinandersetzung mit dem Westen und den Rückblick auf das eigene Leben in der DDR fällt er in eine tiefe Depression und wird zum Alkoholiker. Mit dem Mauerfall endet und beginnt der kreisförmige Text. Der Roman beschreibt diese Jahre als ein immerwährendes Pendel der Figur zwischen Ost und West, ein stetes Überschreiten der deutsch-deutschen Grenze.

Wie in beinahe allen Texten von Hilbig werden nationalsozialistische und stalinistische Schreckensherrschaft parallelisiert, wobei das Lager als gemeinsamer Nenner fungiert. Entscheidend dabei ist allerdings, dass zum ersten Mal in den Texten von Hilbig die West-Perspektive überwiegt. Die Betrachtungen des Erzählers werden vor allem in West-Deutschland angestellt, „in einem Land, in dem Aufklärung über die Konzentrationslager stattgefunden hatte“⁶⁵, wie die Figur erklärt.

Die unausgepackten Bücherkisten mit der Aufschrift *Holocaust & Gulag*, die die Figur als „den geballten Schrecken des 20. Jahrhunderts“⁶⁶ bezeichnet und bei jedem ihrer zahlreichen Umzüge mitschleppt, ziehen sich durch den Text wie ein Leitmotiv. Sie verkörpern ein nicht zu bewältigendes Archiv des Schreckens, symbolisieren die Latenz der unaufgearbeiteten kollektiven Vergangenheit und die Zumutung, die diese Hinterlassenschaft für die Figur darstellt:

Er hatte in seinen sogenannten Arbeitszimmer in Nürnberg zwei volle Bücherkisten stehen, Umzugskartons, die er nicht auszuräumen vermochte und die er dauernd umkreiste. Die Kartons

⁶⁴ Freud 1991: 72.

⁶⁵ Hilbig 2000: 257.

⁶⁶ Ebd.: 153.

enthielten, so sah er es, den geballten Schrecken des 20. Jahrhunderts. Schon kurze Zeit nach seinem Eintreffen in Westdeutschland hatte er begonnen, alle verfügbaren Bücher zusammenzutragen, die diesen Schrecken beschrieben, dokumentierten und reflektierten. Diese Bücher, sagte er sich, waren das unabdingbare Wissen dieses Jahrhunderts, sie enthielten das einzige *wirklich notwendige Wissen des 20. Jahrhunderts*. Und er sammelte diese Bücher manisch, mit einer fast unbezähmbaren Gier, er umstellte sich mit ihnen, er schüttelte sich mit ihnen zu, er mauerte sich mit ihren Reihen ein. Und dann stellte er fest, dass er zwischen den Stapeln und Haufen keine Luft mehr bekam, und in einer nächtlichen Panik-Aktion verstaute er die Bücher in die beiden Kisten. Er sperrte sie ein und beschriftete die Kisten. Anschließend kam er sich vor wie der Wachmann eines Kazett's. [...] Mit einem schwarzen Filzstift hatte er auf ihre Deckel geschrieben: *Holocaust & Gulag*.⁶⁷

Der Rückblick auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts wird also nicht nur durch die Wende veranlasst, sondern er erfolgt vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit dem Westen und dessen Vergangenheitsaufarbeitung. Die erwähnte Gier, alle Bücher zu sammeln, die von der Thematik Holocaust und Gulag handeln, kann als Nachholbedarf des unaufgeklärten DDR-Bürgers interpretiert werden. Die stark emotionsgeladene Beschreibung, die Panik, Gier und Scham in Verbindung mit den Büchern und dem Wissen, das sie enthalten, ausdrückt, deutet allerdings auf einen unausgesprochenen Gefühlskomplex der Pflicht und Schuld hin, der auf die DDR zurückzuführen ist. Kurz vor der zitierten Stelle erwähnt die Figur das Minderwertigkeitsgefühl, das sie im Hinblick auf ihre DDR-Identität empfindet: „so deutlich und ausweglos hatte er seine DDR-Identität nie gespürt, auch dort in diesem Land nicht, das vielleicht schon zu existieren aufgehört hatte. Und er konnte nicht anders, als diese Identität für *minderwertig* zu halten.“⁶⁸ Die Scham, mit der dieses Minderwertigkeitsgefühl assoziiert wird, markiert den Übergang zum Absatz über die Bücherkisten. Vor diesem Hintergrund liest sich das Unbehagen gegenüber dem Holocaust und dem Gulag als Teil der Scham vor der eigenen ostdeutschen Identität, sprich vor der Zugehörigkeit zu einem Land, das seine Vergangenheit nicht aufgearbeitet hat und dem dadurch gleichsam eine doppelte Schuld anhaftet.

Gleich darauf aber lehnt sich die Figur gegen die eigenen Gefühle der Scham und der Schuld auf und gibt sich dem Ressentiment und dem Neid preis. Dadurch stellt sie das „*Phänomen Auschwitz*“ als neuen Maßstab aller Leiden, als neue Autorität und hegemoniale Macht heraus, die erneut zur Errichtung einer Art Zensur führe:

Wer diese Kisten im Haus hatte, dessen Beschwerden klangen so lächerlich wie das Pfeifen einer Ratte. Man musste sich schämen für jede Unzufriedenheit, sich hassen, wenn man noch Unglück empfinden konnte, und man musste es verschweigen vor diesem Wahnsinn, der die Sprache würdelos gemacht hatte. Und dafür müssten die Mächtigen der Welt im Grunde dankbar sein, sie mussten ungeheure Dankbarkeit verspüren vor dem *Phänomen Auschwitz* [...] Und wenn es das Phänomen nicht gegeben hätte, dann hätten sie es nachholen müssen ... aber das war etwas, was man nicht denken durfte, wenn man in der Gesellschaft nicht ganz durch den Rost fallen wollte.

Im Unterschied zu den anderen Texten von Hilbig befasst sich der Roman weniger mit Auschwitz selber, als mit dessen medialer Darstellung in Form von Büchern und Filmen. Daher rückt das Thema in eine gewisse Entfernung, wird zur Darstellung der Darstellung von Auschwitz. Den Kern der Betrachtungen der Figur bildet das Thema der Literatur über und nach Auschwitz: Nach Auschwitz seien die „Höhenkammliteratur“ und die Fiktion unerwünscht, unwürdig und wertlos geworden. Einzig eine Literatur, die sich den Schrecken

⁶⁷ Ebd.: 153-154.

⁶⁸ Ebd.: 150

der Geschichte realistisch und dokumentarisch, in einem nicht-fiktionalen Modus annähere, sei zugelassen. In vorliegender Stelle knüpft Hilbig an verschiedene Diskurse an: an denjenigen vom Ende der Literatur, an Adornos Diktum über die barbarisch gewordene Lyrik nach Auschwitz – wobei der Gebrauch des Worts „Auschwitz“ für diesen Bezug kennzeichnend ist –, und an Benjamins Diagnose vom Ende des Erzählens nach dem Ersten Weltkrieg⁶⁹:

Er war in diesem Jahrhundert mit den Romanhelden kläglich zu Ende gegangen, so dachte er weiter, während er umkehrte [...]. Seit der Jahrhundertmitte etwa hatte es sich gezeigt, als man von den Deportationen erfuhr, als die Bilder von den Viehwaggons auftauchten, die mit Menschen vollgestopft waren, als die ersten Filme mit den Leichenbergen hektisch und grausam über die Leinwand liefen, als die Wirklichkeit hinter den Lügen ruchbar wurde. Das Leben einer Romanfigur, ihre Verwirrungen und Leiden, ihr Umgetriebensein, ihr Unglück oder Glück, war nichtswürdig, dumm und banal im Vergleich zu denen, die in den Lagern gewesen waren; die Geschichten der Romanfiguren waren nichts mehr wert [...]. [...] Gott hatte sich mit Grausen abgewandt vom Schund der Roman-Leben, ab und zu deutete er mit dem Finger auf das Leben derjenigen, die Auschwitz hinter sich gebracht hatten. [...] Mit der Unschuld des Erzählens war es vollkommen vorbei, seit es die Berichte aus dem Gulag gab (mit denen die Buchverlage übrigens ein Riesengeschäft machten). [...] – C. hatte sich, als er im Westen ankam, lange gewundert über den buchstäblichen Ekel der Leute vor alledem, was unter die „ernsthafte Literatur“ eingeordnet wurde: das konnte gar nicht anders sein in einem Land, in dem Aufklärung über die Konzentrationslager stattgefunden hatte. Man brauchte gar nicht erstaunt zu sein, dass plötzlich eine ganze Reihe von Literaten [...] gegen die Dauerpräsenz, gegen die Dominanz des Auschwitz-Themas zu Felde zog: sie plädierten im Grunde dafür, dass ihre eigenen Blödheiten wieder gelesen wurden...

Im Mittelpunkt dieses Abschnittes steht das Schockerlebnis eines ostdeutschen Schriftstellers, der Ende der 1980er Jahre das Literaturfeld der Bundesrepublik Deutschland betritt und den Eindruck der eigenen Fremdheit gegenüber der im Westen überwiegende Auffassung von Literatur und der Situation des Buchmarkts zum Ausdruck bringt. Die Betrachtungen über Auschwitz und den Gulag, die im ganzen Roman als austauschbare, gleichwertige Größen behandelt werden, sind vor dem Hintergrund der Offenbarung der poetischen Ost-West-Diskrepanz wahrzunehmen. Die Übersiedelung in den Westen und der Eintritt der Schriftstellerfigur in die westdeutsche Literaturszene korreliert mit der Auseinandersetzung mit Auschwitz, welche als Folge und Reaktion auf das Leben im Westen, aber auch als Inbegriff des westdeutschen Literaturkanons erscheint. Der ostdeutsche Schriftsteller C. führt auf sehr anschauliche Weise den Beginn der westdeutschen Nachkriegsliteratur auf den Schrecken und den Schock zurück, den die Filme über die Befreiung der Konzentrations- und Vernichtungslager bei den Schriftstellern aus dem Westen auslöste. Bei der Beschreibung scheint die Figur diesen Schock gerade zu erleben. Die überwältigende Einsicht führt zu einem von Affekten dominierenden Duktus, in dem der Schock über Auschwitz durch den Schock über die Wertlosigkeit der eigenen Literatur dargestellt wird.

In diesem zweideutigen Passus ist die Position des Erzählers schwierig festzulegen. Während Melancholie, Selbstmitleid, und sogar Missgunst auf den ersten Blick den Auszug prägen, der dazu tendiert, die Opfer-Täter-Rollen umzukehren, indem er aus den Auschwitz-Überlebenden Auserwählte macht und das Leiden, die Tortur und Verfolgungen in Zeichen einer göttlichen Gunst verwandelt, werden die eigene Position und die Befürworter der Roman-Literatur, die gegen das hegemonial gewordene „Auschwitz-Thema“ klagen, als

⁶⁹ Benjamin 1977.

„Blödheiten“ diskreditiert. Gleichzeitig aber wirft der Erzähler einen illusionslosen Blick auf die Einträglichkeit der Auschwitz-Literatur auf dem westlichen Buchmarkt, was wiederum die ethischen Beweggründe des westdeutschen Literaturfeldes relativiert.

In einer grotesken Szene, die der Erzähler halb geträumt zu haben scheint, wird das Gefühl der Entfremdung, das die Übersiedelung in den Westen bei einem DDR-Bürger hervorbringt, mit demjenigen eines KZ-Häftlings gleichgestellt, wobei eine für die BRD typische Fußgängerzone mit einem Konzentrationslager überblendet wird. Aus der Verschränkung des Schlagworts *Shopping & Fun* mit der KZ-Toraufschrift *Arbeit macht frei* schafft Hilbig den Spruch *Shopping macht frei*. Die Fußgänger und Kunden tragen T-Shirts mit einem Firmenlogo und einer Identifikationsnummer, wie Mitsubishi Motors Nr. 501134, Krombacher Nr. 54123 oder Nike 174517, die sie in die Nähe eines tätowierten KZ-Überlebenden wie Primo Levi rückt⁷⁰:

Drei Schnäppchen? erwidert VW Nr. 116611, das kann doch echt nicht wahr sein... wo gibts denn solche Schnäppchen zu machen? – Aber echt, es ist wahr, mischt sich Nike Nr. 174517 ein (das ist zufällig dieselbe Nummer, die auf dem linken Unterarm von Primo Levi eintätowiert war, denkt C.) Es ist nicht weit, dort hinten, hundert Meter, kann man diese Schnäppchen machen.⁷¹

Durch die Abweichung im Ton, der betont ironisch und grotesk ist, wird ersichtlich, dass der Vergleich zwischen kapitalistischem System und KZ-Haft als unhaltbar gilt. Gerade diese Diskrepanz erzeugt das für den Passus bezeichnende burleske Register, das sich im Sinne von Genette durch die Thematisierung eines „hohen“ Themas (Holocaust und Gulag) in einem „niedrigen“ Stil (Small Talk beim Einkaufen) kennzeichnet.⁷²

Dadurch aber wird die Inkommensurabilität des Leidens der Holocaust-Opfer und des Gulag mit den ostdeutschen Leiden nach der Wende vor Augen geführt; gleichzeitig signalisiert diese Konkurrenz des Leidens die Ursache eines Unbehagens:

Schon lange stand er so, er sah ziemlich abgekämpft aus, unrasiert und etwas schmierig... worauf wartete er: er wartete auf den Abtransport. – Aber niemand achtete auf ihn; und links und rechts von ihm gerierte sich die Konsumrevolution, der absolute Zeitgeist stelte durch den Sonnenbrei.⁷³

Indem der Auszug bewusst gegen das implizite Verbot des Vergleichs und der Identifikation mit den Opfern des Holocaust verstößt und daher als gezielte Provokation gegen den Westen zu verstehen ist, bringt er das neue ethische Tabu und die neue Sakralisierung ans Licht, denen dem Erzähler zufolge Holocaust und Gulag im Westen unterzogen werden.

Der Roman *Das Provisorium* liest sich demnach als Auseinandersetzung mit dem Kanon und den Normen des westdeutschen Literaturfeldes. Auf einer anderen Ebene kann man den Text als eine Art Übertragung im Modus der Fiktion, sprich durch den Filter eines Erzählers, von Hilbigs Schwierigkeiten, sich im Literaturfeld der BRD zu etablieren, deuten. Bemerkenswert ist, dass sich diese Problematik vor allem im literarischen Umgang mit den Schrecken des 20. Jahrhunderts herauskristallisiert. Der Text inszeniert die Suche eines ostdeutschen Schriftstellers nach der eigenen abhandengekommenen literarischen Stimme⁷⁴ in

⁷⁰ Hilbig 2000: 264.

⁷¹ Ebd.

⁷² Genette 1982: 184.

⁷³ Hilbig 2000: 262-263.

⁷⁴ Bott 2002: 76 „[M]eine eigene frühere Sprache *misslang* mir in diesem Buch“.

einem neuen kapitalistischen Kontext. Als Eckpfeiler und Prüfstein fungiert die Darstellung von Holocaust und Gulag.

Am Ende des Romans scheint der Erzähler die eigene Stimme wiedergefunden zu haben. An den poetischen, elegischen Tonfall und den assoziativen, evokativen Stil früherer Texte wie *Alte Abdeckerei* klingen die letzten Seiten an:

C. war allein zurückgeblieben... er arbeitete nicht mehr, und man hatte ihn angezinkt dafür, Trauer umwölkte sein Herz. Trauer, die aus dem Halbdunkel unter der Bahnhofswölbung an sein Herz wehte, verbunden mit dem unvergleichlichen Geruch, der in alten Bahnhöfen seit hundert Jahren aufsteigt. Es war der Geruch alter schäbiger dunkelgrüner Züge, die schon ausgefahren sind. Der Geruch ihrer eisernen rostroten Fahrgestelle, ihr Geruch nach altem Schmierfett und bitterem Staub. Waggons, die lange auf freien Strecken, auf abgelegenen vergessenen Strecken geruht haben, in Steppen, in Wäldern, auf den alten merkwürdig riechenden Gleisen, und die den Geruch des alten Schotters angenommen haben, schwarz und grau, ölverschmiert und sandverkrustet zwischen den Schwellen, und den Geruch alter imprägnierter Holzschwellen, mit ihren Wüstenflecken von Schotter dazwischen, altem schwarzem Granit, mit seinem Salzgeschmack, mit seinem Geruch nach Schweißflammen. Und den die alten Waggons, endlich zurückgeholt aus dem Vergessen, zurückgetragen haben auf die Bahnhöfe, so daß die Bahnhöfe nach Wüste riechen, nach Schotter... nach Kohle, nach Erde, nach dem Schmutz der Rampen und Bahnsteige, über die das Tier- und Menschenfleisch des Lebens verschoben und verladen worden ist. Nach endlosen Strecken von Schotter, welche die Länder durchqueren und am Schluß im Meer auslaufen. Und so tragen die Züge über dem Schotter den Geruch des Meeres hinein in die Bahnhöfe. [...] Den blauen Granitgeruch des Meeres und den Geruch alter Dampflokomotiven, welche die langen Züge voller Schotter zu den Häfen gefahren haben. Und den Geruch der großen Frachtschiffe voller Schotter, die auf See versunken sind...

Der Geruch des Bahnhofs, der Züge, Gleise und Waggons trägt Evokationen und Assoziationen mit sich, die das Industriezeitalter, mit dem sich der Erzähler als ehemaliger Heizer verbunden fühlt und das auch als Emblem des Arbeiterstaats der DDR fungiert, mit den Deportationen und der Schreckensgeschichte des 20. Jahrhunderts verwebt. Zum ersten Mal im Roman scheint der Erzähler zu einem persönlichen aufrichtigen Zugang zu den Leiden der Opfer der Geschichte des 20. Jahrhunderts gefunden zu haben, wie das Wort „Trauer“ nahelegt. Der Abschiedsgesang auf die DDR ist ebenso ein Abschied vom gesamten 20. Jahrhundert und seinen Verbrechen gegen die Menschheit. Die allmähliche Überblendung von Bahnhof- und Meerlandschaft hingegen kann der Trauer eine gewisse Hoffnung oder Utopie entgegensetzen oder versinnbildlicht die Verwandlung der menschlichen Verfallsgeschichte in Poesie und Ewigkeit, für die das Meer bei Hilbig oft steht⁷⁵.

Trauer scheint demnach nur durch Einfühlung, persönliches Betroffensein oder eine Verbindung zum eigenen Erfahrungshorizont möglich. Die Grenze zur Identifikation mit den Opfern wird dadurch oft fließend. Bei Hilbig spielen das Leben in der DDR und der Begriff „Arbeit“ diese Vermittlungsrolle.

5. Nachspiel: Arbeit als Angelpunkt der Hilbig'schen Provokationsgeschichte um Auschwitz

Die eben umrissene Geschichte der Provokation und der Inszenierung des Skandals und Tabus, für die Auschwitz im Werk Hilbig's, seitdem er die DDR verlassen hat, geradezu zu stehen scheint, könnte man anhand des Begriffs Arbeit aus anderer Perspektive erzählen.

⁷⁵ Pabst 2013.

Arbeit ist ein Schlüsselbegriff für den in Ostdeutschland sozialisierten Autor, der fast 25 Jahre in der DDR als Arbeiter tätig war und dem erst 1980 offiziell genehmigt wurde, als freischaffender Autor zu arbeiten. Da Arbeit als „Gründungsmythos der DDR“⁷⁶ firmiert, liest sich diese Verbindung von Auschwitz und Arbeit als ungeheure Provokation gegenüber der DDR.

Schon der Titel der Erzählung „Die Arbeit an den Öfen“ (1994) lässt die Beschreibung der Arbeit als Kesselwart oder Heizer implizit mit dem Holocaust verschmelzen, worauf die Aufmerksamkeit des Lesers durch eine Anmerkung auf der ersten Seite der Erzählung gelenkt wird:

Zum Beispiel habe er in einem Fall von seiner Arbeit an den Öfen gesprochen. Eine solche Formulierung beschwöre für die Darstellung werktätigen Schaffens gewollt ein Bild aus finsternen Zeiten der Geschichte herauf.⁷⁷

Bemerkenswert an diesem Text ist übrigens auch, dass es sich um einen der wenigen von Hilbig handelt, der den Holocaust als Vernichtung durch Vergasung auffasst und nicht durch die unmenschlichen Lebensbedingungen im Lager.

Über den Begriff „Arbeit“ konstruiert *Die Weiber* die allmähliche Annäherung des Erzählers, dessen Biographie viele gemeinsame Züge mit derjenigen des Autors aufweist, an die „Weiber“, wie er die weiblichen jüdischen Häftlinge des KZ-Lagers nennt. Ähnlich den Gefangenen, die in den vierziger Jahren zur Arbeit in der Munitionsfabrik, die direkt an ihr Lager angeschlossen war, gezwungen wurden, wird dem Erzähler, der sich eigentlich nur wünscht, Schriftsteller zu werden („dass ich mich schreibend als ein Subjekt erfuhr“⁷⁸), mit Arbeitserziehung vom Arbeitsgericht gedroht⁷⁹, als er kein „Arbeiter“ mehr sein möchte.

Jedes Mal besteht die Provokation in der Darstellung der durch die Aufwertung der Arbeit hergestellten Kontinuität zwischen der DDR und dem NS-Regime.

„Vernichtung durch Arbeit“ nennt Hilbig 1999 die Gemeinsamkeit zwischen Gulag und NS-KZ in seiner Rezension des *Archipel Gulag* von Alexander Solschenizyn:

Das ausdrückliche Vorhaben dieser Lager hieß: Vernichtung durch Arbeit. Diese Idee - fast gleichzeitig in die Tat umgesetzt von deutschen Nationalsozialisten und sowjetischen Stalinisten - wird in ihrer Perversion erst sichtbar, wenn man bedenkt, welcher ideologische Kult in diesen Herrschaftssystemen um den Begriff der Arbeit betrieben wurde. Arbeit, das war die wesentliche Antriebskraft des Fortschritts, die menschliche Arbeit war die Garantie für ein erfülltes Dasein, der Begriff der Arbeit wurde dauernd mit dem der Menschenwürde verbunden, Arbeit wurde, nach dem Ideal der Aufklärung, gleichgesetzt mit dem Sinn des Lebens. Im Archipel Gulag und in den deutschen KZs wurde der Sinn des Lebens in eine Strafe verwandelt, in eine tödliche Strafe, in eine Form von Völkermord.⁸⁰

Die Provokation kehrt sich in *Das Provisorium* um. Das oben kommentierte Schlagwort „*Shopping macht frei*“ ersetzt den Begriff „Arbeit“, den er gleichzeitig voraussetzt und parodiert, durch „Shopping“. Die Orientierungslosigkeit des Erzählers in West-Deutschland lässt sich auf den Verlust der Arbeit als höchsten Wert zurückführen. Gleichzeitig wird suggeriert, dass dem westlichen Konsum ein vergleichbares Illusionspotential, eine

⁷⁶ Jäger 2008.

⁷⁷ Hilbig 1994a: 5.

⁷⁸ Hilbig 1987: 28.

⁷⁹ Ebd.: 42.

⁸⁰ Akademie der Künste, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv Nr. 48.

vergleichbare Verlogenheit, Entfremdungs- und Vernichtungsfähigkeit innewohnt als der Arbeit in der DDR und in Auschwitz.

Im Nachhinein mag Hilbigs literarische Provokationsgeschichte als Geschichte der Funktionalisierung von Auschwitz „für deutsche Zwecke“⁸¹ erscheinen, sofern Auschwitz jedes Mal zur Abrechnung mit der DDR bzw. der BRD und zur Selbstverortung in der deutschen Geschichte zu dienen scheint. Dadurch kann sie aber für einen spezifisch ostdeutschen Umgang mit diesem Thema nach der Wende stehen, was eine der Leitfragen unseres Symposiums war. Die performative Behandlung der Auschwitz-Thematik in Hilbigs Texten aus dem Westen, die auf skandalöse, obszöne und provokative Art Auschwitz als Skandal und Tabu inszenieren, ist gleichzeitig typisch für Hilbigs Stil und Literaturauffassung: „[Die Literatur] wollte die Dinge zur Sprache bringen – provozierend oder protestierend –, sie wollte sich immerhin am Unglück dieser Welt beteiligen.“⁸²

Bibliographie

Primärtexte

- Hilbig, Wolfgang (1985): *Der Brief*, Drei Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer. 1985
Hilbig, Wolfgang (1987): *Die Weiber*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
Hilbig, Wolfgang (1991): *Alte Abdeckerei*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
Hilbig, Wolfgang (1993): „*Ich*“. Frankfurt am Main: S. Fischer.
Hilbig, Wolfgang (1994a): *Die Arbeit an den Öfen. Erzählungen*, Berlin: Friedenauerpresse.
Hilbig, Wolfgang (1994b): „Selbstvorstellung. Anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung“. In: Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Welt*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 11-13.
Hilbig, Wolfgang (1995): *Abriss der Kritik*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
Hilbig, Wolfgang (2000): *Das Provisorium*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
Hilbig, Wolfgang (2012): „Exposé“. In: *Wolfgang Hilbig Werke. „Ich“. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 391-393.

Sekundärtexte

- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
Benjamin, Walter (1974): „Über den Begriff der Geschichte IX“. In: *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 697-698.
Benjamin, Walter (1977): „Der Erzähler“. In: *Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 438-465.
Benoît, Martine (2010): „Eine diskordante Stimme im Antifaschismus : Günter Kunert in der DDR“. In: Vogel-Klein, Ruth (Hrsg.): *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1953. Les premières voix. Ecrits sur la Shoah en langue allemande 1945-1963*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 271-285.

⁸¹ Domansky 1993: 194.

⁸² Hilbig 1995: 98.

- Bott, Marie-Luise (2002): „Als wäre ich ein Schriftsteller: Wolfgang Hilbig im Gespräch“. In: *Neue Rundschau* 113 H.3, p. 73-79.
- Conter, Claude D. (2000): „„Alle Kommunisten sind Juden. Alle Juden können Kommunisten werden.“ Über das Verhältnis von Juden und kommunistischem Widerstand in der sozialistischen Literatur“. In: O'Dochartaigh, Pól (Ed.): *Jews in German Literature since 1945: German-jewish Literature?* Rodopi: Amsterdam, Atlanta, S. 295-314.
- Domansky, Elisabeth (1993): „Die gespaltene Erinnerung“. In: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 178-196.
- Freud, Sigmund (1991): *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilder und der Neurotiker*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Geisenhanslüke, Achim (2014): *Die Sprache der Infamie, Literatur und Ehrlosigkeit*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, (collection Points Essais).
- Hell, Julia (2001): „Was bleibt? Wolfgang Hilbig's *Provisorium* or the Disappearance of the Author in a Blind Spot“, in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 31, 124, p. 91-114.
- Lehmann, Johann Friedrich (2013): „*Michael Kohlhaas* oder: Recht und Macht“. In: *Einführung in das Werk Heinrich von Kleists*. Darmstadt: WBG, S. 101-110.
- Jäger, Andrea (2008): „Das Reich der Notwendigkeit. Die Gründerzeitliteratur der DDR arbeitet am Mythos Arbeit“. In: Galli, Matteo/ Preusser, Heinz-Peter (Hrsg.): *Deutsche Gründungsmythen*. Heidelberg: Universitätsverlag, p. 157-168.
- Lauterwein, Andrea (2005): *Essai sur la mémoire de la shoah en Allemagne fédérale (1945-1990)*. Paris: Kimé.
- Lohse, Karen (2008): *Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biografie*. Leipzig: Plöttner Verlag.
- Ostheimer, Michael (2013): *Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus*. Göttingen: V&R Unipress, S. 201-237.
- Pabst, Stephan (2013): „Hilbig am Meer“. In: Braun, Peter/ Pabst, Stephan: *Hilbigs Bilder*. Göttingen: Wallstein, S. 158-172.
- Reid, J.H. (1996): „Sex and Politics: The Case of the GDR“. In: David Jackson (Ed.): *Taboos in German Literature*. Providence: Oxford, Berghahn Books, p. 183-202.
- Terrisse, Bénédicte (2013): Du coup de grisou à l'apocalypse. Explosion politique et explosion poétique dans *Alte Abdeckerei* (1991) de Wolfgang Hilbig. In: Felten, Georges/ Golgotiu, Corina/ Plas, Guillaume (éd. / Hrsg.) *L'explosion en point de mire / Die Explosion vor Augen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 317-334.
- Traverso, Enzo (2011) : *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*. Paris: La découverte/Poche.
- Vogel-Klein, Ruth (2010): „Einleitung“. In: *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1953. Les premières voix. Écrits sur la Shoah en langue allemande 1945-1963*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7-30.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2011): „Autorschaft als Skandal. Matthäus – Pasolini – Stadler“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte DVjs* 85. Jg. 4, S. 585-615.