

Zeitgedicht und Gedankenkammer. Verfahren der Kontinuität und Prozesshaftigkeit in ”prosa meiner heimatstraße”

Bénédicte Terrisse

▶ **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. Zeitgedicht und Gedankenkammer. Verfahren der Kontinuität und Prozesshaftigkeit in ”prosa meiner heimatstraße”. Bernard Banoun; Bénédicte Terrisse; Sylvie Arlaud; Stephan Pabst. Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition, Verbrecher Verlag, pp.331-357, 2021, 9783957324771. hal-03221503

HAL Id: hal-03221503

https://nantes-universite.hal.science/hal-03221503

Submitted on 19 Jul 2022

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.

Zeitgedicht und Gedankenkammer. Verfahren der Kontinuität und Prozesshaftigkeit in *prosa meiner heimatstraße*

Bénédicte Terrisse, Nantes Université, Centre de recherche sur les identités, les nations et l'interculturalité, CRINI, UR 1162, F-44000 Nantes, France

bis der november
auch dieses zimmer entmachtet das vergessen ist
ausgeräumt wie der himmel
leergefegt
wie das neunzehnte jahrhundert im herbstwetter
der melancholie: ach bodensatz hinter blauen kacheln…
gedankenkammer leer und losgerissen
und deshalb vergleichen zugänglich die zeitlos sind wie
[revolutionen.
(W 1, S. 246)

Anlass, Publikationsmodus und Format

Zwischen dem 29. April und dem 1. Mai 1988 nahm Wolfgang Hilbig, der zu der Zeit in Nürnberg wohnte, an einem Langgedicht-Seminar teil, das in Nieder-Ofleiden (Stadtteil von Homberg, Hessen) stattfand und von Paulus Böhmer, Dichter und damaliger Leiter des „Hessischen Literaturbüros in Frankfurt" veranstaltet wurde.[1] Vorgesehen waren unter anderem ein Referat von Gert Loschütz über „Das Langgedicht, seine Geschichte & Entwicklung seit den Sechziger Jahren (Höllerer-Thesen)" sowie „weitere Seminare zu den Themen: ‚Lyrik/ Prosa – Grenzen/ Grenzüberschreitungen' und ‚Langgedicht- Teil II'".[2] Allerdings mussten Titel und Verlauf des Seminars offiziell anders bezeichnet und beschrieben werden: „Aus Euch bestimmt nicht unerklärlichen Gründen", schreibt Böhmer, lautete das Seminar offiziell „Schriftsteller und soziale Verantwortung – Sprachrohr? Und/ oder Individualität". Grund dafür war wahrscheinlich die Förderung der Veranstaltung durch den Deutschen Gewerkschaftsbund (DGB) und das „Amt für Industrie- und Sozialarbeit der evangelischen Kirche von Hessen und Nassau".[3]
Das Gedicht *prosa meiner heimatstraße*, das sich durch seine Überlänge – es umfasst 26 Seiten der Werkausgabe – auszeichnet und dessen Entstehungsdatum bis 1988 zurückreicht, ist höchst wahrscheinlich auf dieses Seminar zurückzuführen. Mit dem Stichwort „Langgedicht" wäre die Form genannt, der sich *prosa meiner heimatstraße* zuordnen lässt, und mit der Programmankündigung bzw. -änderung die Problemlage umrissen, mit der sich das Gedicht auseinandersetzt: die Grenze zwischen Lyrik und Prosa, das Verhältnis von poetischer Form und politischer Wirkung bzw. Prägung.
In Einklang mit der kollektiven Dichterreflexion, die im Rahmen des Langgedicht-Seminars entstand und aus Anlass des „Tunnel über der Spree" genannten Autorentreffens, das im Juni

[1]. AdK, WHA, Sign. 430.
[2] AdK, WHA, Sign. 430. Brief (Fax) von Paulus Böhmer, 24.02.1988.
[3] Ebd. Siehe auch den Brief (Fax) von Esther Dischereit aus dem Amt für Industrie- und Sozialarbeit der evangelischen Kirche von Hessen und Nassau – Region Frankfurt. (Fax): „Seminarverlauf: Form und Inhalt als sozialkritische Instrumentarien/ Sprache als Selbstzweck und/oder soziales Engagement in der Literatur/ Literatur als Widerspiegelung sozialer Realität contra Individualität/ Kultur im DGB/ Kultur des DGB". Ebd.

1991 im Literarischen Colloquium Berlin stattfand,[4] fortsetzte, steht der polytextuelle Publikationsmodus des Gedichts *prosa meiner heimatstraße*: es tritt mit den in den Zeitschriften und Anthologien veröffentlichten Texten anderer Dichter in Resonanz, neben denen seine Teile verstreut publiziert sind. Der Text *prosa meiner heimatstraße* besteht nämlich aus fünf nummerierten Teilen und zwei Einleitungen („die einleitung" und „die einleitung *(2. fassung)*") ohne Nummer, wobei der fünfte Teil den leicht abweichenden Titel „prosa der heimatstraße" trägt. Zu Wolfgang Hilbigs Lebzeiten erschien *prosa meiner heimatstraße* nie als Gesamttext, sondern die Teile wurden einzeln, verstreut und wiederholt in Literaturzeitschriften (*Neue Rundschau, Sinn und Form, Sprache im technischen Zeitalter, neue deutsche literatur*), Jahrbüchern (*Jahrbuch der Lyrik*) und Anthologien (*Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft, Das Meer in Sachsen*), gleichsam als vier Einheiten zwischen 1990 und 1994 veröffentlicht: „die einleitung" und Teil 1-3 (1990 zweimal, 1991 einmal), Teil 4 (1991 und 1992), Teil 5 (1993), und „die einleitung (*2. fassung*)" (1994).[5] Die Vielfalt der Publikationsorgane und die Tatsache, dass ein und dieselbe Einheit mehrmals an verschiedene Medien vergeben wurde, verstärkt den Eindruck der essenziellen Fragmentierung. „(Fragment)", gleichsam als Gattungsbezeichnung, steht unter dem Titel „prosa der heimatstraße" in der 1993 von Thomas Rietzschel herausgegebenen Anthologie *Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft.* In dem Fall kommt dem Publikationsmodus eine programmatische Absicht zu. Einerseits wird das Fragmentarische als das Unabgeschlossene, wenn nicht sogar grundsätzlich Unabschließbare, zur Schau gestellt. Die Veröffentlichung der zweiten Fassung der Einleitung, die als solche mit kursiv gesetzten Klammern markiert wird, trägt zur Zurschaustellung der Genese des Textes bei, etwa in der Art eines Jürgen Beckers, der Meister des Langgedichts, der 1994, also um dieselbe Zeit etwa, schreibt, er „neige derzeit noch dazu, die Fragen nach dem Entstehen von Text in die Texte selber eingehen zu lassen"[6]. *prosa meiner heimatstraße*, das die Frage nach dem Ursprung des lyrischen Ichs und des Schreibens thematisiert,[7] inszeniert gleichzeitig seine Entstehung als Text. Michael Opitz' Hinweis auf den geschlossenen, aber nie verwirklichten Vertrag mit dem Galrev-Verlag am 23. Oktober 1991 mag für das Bekenntnis zum Unabschließbaren, Unvollendeten, Fragmentarischen einen möglichen

[4] „Tunnel über der Spree", in Anlehnung an den „geselligen Zirkel Berliner Autoren" im 19. Jahrhundert „um Theodor Fontane, Emanuel Geibel, Paul Heyse [etc.]", so lautet die Beschreibung des Supplements zur Ausgabe der Zeitschrift *Literatur im technischen Zeitalter*, die im September 1991 erschien und den vierten Teil von *prosa meiner heimatstraße* enthielt. „Initiatoren" der Tagung, zu der ca. 40 Autoren eingeladen wurden, waren F.C. Delius, Uwe Kolbe und Hans Joachim Schädlich. *Sprache im technischen Zeitalter* 29 (1991), H. 119, S. 91.

[5] Hilbig, Wolfgang, „prosa meiner heimatstraße". Einleitung und Teil 1-3, in: *Neue Rundschau* 101 (1990), H. 2, S. 81-99 ; auch in: *Sinn und Form* (1990), H. 4, S. 653-671 und in: Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.), *Das Meer in Sachsen*, Frankfurt a. M. 1991, S. 368-390. „prosa meiner heimatstraße. 4. ankunft", in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 29 (1991), H. 119, S. 99-102; auch in: Buchwald, Christoph/ Rosenlöcher, Thomas (Hg.), *Jahrbuch der Lyrik 8*, Hamburg/ Zürich 1992, S. 92-56, und in Hilbig, Wolfgang, *Prosa meiner Heimatstraße. 4. Ankunft*, Leonberg 1992. „prosa der heimatstraße (Fragment) 5. vaterland der asche", in: Rietzschel, Thomas (Hg.), *Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft*, Leipzig 1993, S. 116-119 ; „die einleitung (*2. fassung*)", in: *neue deutsche literatur* 42 (1994), H. 5, S. 5-7. „prosa meiner heimatstraße" Einleitung und Teil 1-5, in: Bong, Jörg/ Hosemann, Jürgen/ Vogel, Oliver (Hg.),*Wolfgang Hilbig Werke*. *Gedichte*, Frankfurt a. M. 2008, S. 238-263. Bis auf den Verweis auf die Anthologie von Hilbig *Das Meer in Sachsen* und die Wolfgang Hilbig-Werkausgabe sind die bibliografischen Angaben dem Literaturverzeichnis von Bärbel Heisings Dissertation entnommen, Heising, Bärbel,*„Briefe voller Zitate aus dem Vergessen". Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs*, Frankfurt a. M. 1996, S. 225-226.

[6] Gellhaus, Axel, *Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung*, in: Gellhaus, Axel/ Eckel, Winfried/ Kaiser, Diethelm/ Lohr-Jasperneite, Andreas/ Lohse, Nikolaus (Hg.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg 1994, S. 11-24, hier S. 23.

[7] Siehe dazu den Text von Sylvie Arlaud über *prosa meiner heimatstraße* in diesem Band.

zusätzlichen konkreten Anlass liefern.[8] Das Scheitern des Buches wird gleichsam im Text mitreflektiert und neu interpretiert.
Mit dem Prozesshaften rückt andererseits das Verhältnis zu der Zeit in den Vordergrund. Die multiple Veröffentlichung, die sich über vier Jahre erstreckt (1990-1994), und das Fortsetzen des Textes durch die Nummerierung markiert – Teil 4 und 5 erscheinen jeweils separat in einer Zeitschrift und einem Sammelband und tragen dabei diese Nummer –, ähneln der Praxis des Zeitungsromans. Das Fortsetzungsgedicht *prosa meiner heimatstraße* wird zum zeitlichen Phänomen, das mit jeder neuen Veröffentlichung seine Aktualität zeigt und somit die Zeit des Umbruchs, die die Wende darstellt, in sich aufnimmt. Die Einleitung und die ersten drei Teile des Gedichts sind in der Sommerausgabe der *Neuen Rundschau* 1990, der Literaturzeitschrift des Fischer-Verlags (Hilbigs Verlag) und in der Zeitschrift *Sinn und Form* 1990, also im Westen und im Osten gleichzeitig, erschienen. Der Text von Hilbig eröffnet die Ausgabe von *Sinn und Form* und schlägt mit dem übernächsten Text, *Die verkauften Pflastersteine* von Thomas Rosenlöcher, der den Untertitel „Dresdener Tagebuch" trägt und die Ereignisse der Monate November und Dezember 1989 referiert, einen Bogen. Beide holen die historischen Ereignisse der Wende in den Inhalt des Hefts hinein. Formal wird diese Umbruchphase des Landes, das sich zwischen Mauerfall und vereinigtem Deutschland, mitten in der sogenannten Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion der Bundesrepublik Deutschland und der DDR befindet, die am 1. Juli 1990 in Kraft trat, durch eine sachliche Anmerkung am Ende des Hefts sichtbar: „ACHTUNG! Für unsere DDR-Leser: Ab Einführung der Deutschen Mark als alleinigem Zahlungsmittel in der DDR müssen wir mit Heft 5/1990 den bisherigen Einzelpreis von 4,00 M dem geltenden DM-Preis von 9,50 angleichen." Das Heft erschien noch bei Rütten & Leoning Berlin und wurde von der „Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik" herausgegeben. Hilbig, der die Zeitangabe „1988-1990" an das Ende seines Textes setzte, ließ in den Anmerkungen am Ende der Ausgabe noch notieren: „Das Gedicht ist Fragment und noch nicht abgeschlossen."[9], bevor er einige Wörter und Zitate aus seinem Gedicht erläuterte. Noch vor jeglicher thematischer Bezugnahme nimmt Hilbigs Text durch seinen Publikationsmodus performativ an der Wende teil, die als Prozess mit unvorhersehbarem Ende zu Tage tritt.
Bruno Monfort prägte den Begriff der „Polytextualität" und bezeichnete damit einen insbesondere für Novellen typischen Modus der Publikation, in dem Buch und Text nicht übereinstimmen, [10] sondern der Text nur einen Teil eines konkreten, größeren Buchs ausmacht, wie zum Beispiel bei Anthologien, Zeitschriften, Jahrbüchern oder Erzählbänden. Vor diesem Hintergrund erscheint das polytextuelle Regime auch für Gedichte kennzeichnend. *prosa meiner heimatstraße* ist aber nicht nur Teil einer größeren Publikationseinheit, wie etwa einer Anthologie oder einer Zeitschrift, sondern der Text nimmt mehrere Publikationseinheiten in Anspruch, was ihn in die Nähe des Zyklus rückt.[11] Unter den Kriterien, die Lothar Jordan vorschlägt, um Versepos, Zyklus und langes Gedicht voneinander abzugrenzen, kommt der „Frage nach der Organisation" eine besondere Bedeutung zu. Im Unterschied zur zyklischen Form, in der die additionale Logik vorherrscht, fungiert die „Annahme einer Komposition des Ganzen" als entscheidendes Kriterium für das lange Gedicht. Die Ziffern und Zwischenüberschriften können dagegen als „Indikatoren zyklischer Form" gelten, da sie möglicherweise auf eine gewisse Selbständigkeit der Teile

[8] Siehe dazu den Beitrag von Michael Opitz in diesem Band sowie dessen Hilbig-Biographie: Opitz, Michael, *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2017, S. 211.
[9] Hilbig, Wolfgang, „prosa meiner heimatstraße". Einleitung und Teil 1-3, in: *Sinn und Form* (1990), H. 4, S. 831.
[10] Vgl. Monfort, Bruno, *La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain*, in: *Poétique* 90 (1992), S. 153-171.
[11] Vgl. ebd. S. 158.

hinweisen.[12] Betrachtet man die Publikationsart von *prosa meiner heimatstraße* und den Rückgriff auf Untertitel, der erst für die gesondert publizierten Teile 4 „ankunft“ und 5 „vaterland der asche“ gilt, so entsteht der Eindruck, dass *prosa meiner heimatstraße* bis inkl. Teil 3 besser als langes Gedicht bezeichnet werden, während der vierte und fünfte Teil relativ autonome Fortsetzungen in der Art eines Zyklus sind. Die 1994 veröffentlichte, auf 1992 datierte „einleitung (*2.fassung*)“ [13] scheint die zyklische Logik fortzusetzen, indem die Verselbständigung der einzelnen Gedichtteile weitergetrieben wird. Der Titel *prosa meiner heimatstraße* wird nicht mehr zitiert, so dass der Text, der noch vor kurzem als Teil eines langen Gedichts („die einleitung“, Teil 1-3) wahrgenommen wurde, zum gänzlich eigenständigen Gedicht wird. Die Zurschaustellung der Textgenese mit dem Untertitel *„(2. fassung)“* legt nahe, dass das lange Gedicht *prosa meiner heimatstraße* zur Keimzelle weiterer einzelner Gedichte wird. In der Tat erinnern die Form mit Kleinschreibung und Einrückung der Zeilen sowie bestimmte Ausdrücke wie „die hochstapler defilieren in der oranienburger straße“, „exil“ oder „april“ aus dem Gedicht *berlin. sublunar*[14], neben dem „die einleitung *(2. fassung)*“ in der Ausgabe der Zeitschrift *neue deutsche Literatur* gedruckt ist, stark an das lange Gedicht *prosa meiner heimatstraße*.
Im Publikationsmodus und Format werden Formen und Fragen erprobt, Aspekte schon angelegt, die später im Wortlaut und in der Form des Gedichts wiederzufinden sein werden: die Frage nach dem Prozess und der Kontinuität des Schreibens, die Frage der Zeitlichkeit und der Darstellung von Zeit, die Erkundungen nach einer dem historischen Umbruch passenden Form zwischen Lyrik und Prosa, die Suche nach neuen poetischen Möglichkeiten und Entgrenzungen, welche die im Text inszenierte Überschreitung der Grenze zwischen veröffentlichtem und unveröffentlichtem Material geradezu zu exemplifizieren scheint.[15] Das lange Gedicht fungiert somit als poetologischer Schmelztiegel der Wendezeit.
In seinem Aufsatz *Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung* plädierte Axel Gellhaus dafür, „ein[en] poetologisch stichhaltige[n] Begriff von der Entstehung eines poetischen Textes […] aus der Prozessstruktur dieses Textes selbst“[16] abzulesen. Ziel der folgenden Überlegungen wird es also sein, dieser Prozessstruktur im Text nachzugehen, wobei auf die Organisationsprinzipien des langen Gedichts besondere Acht gegeben wird. Dabei werden drei Ebenen berücksichtigt: die narrative Ebene, die Ebene des Assoziationsstroms und die Ebene der Werkgeschichte. Das Ganze steht unter der Schirmherrschaft der hilbigschen Metapher der „Gedankenkammer“, die für das Selbstreflexive im Gedicht und die selbstreflexive Klammer stehen kann, welche die Zwischenzeit der Wende darstellt.

Narrative Struktur und performative Logik

[12] Vgl. Jordan, Lothar, *Strukturen und Funktionen des modernen „langen Gedichts“*, in: Lajarrige, Jacques (Hg.), *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, Innsbruck 2000, S. 248-259, hier S. 250 und S. 254.
[13] Hilbig, Wolfgang, „die einleitung (2. fassung)“, in: *neue deutsche literatur* 42 (1994), H. 5, S. 5-7.
[14] Ebd., S. 7.
[15] Die Überschreitung der Grenze zwischen veröffentlichtem und unveröffentlichtem Material wird im veröffentlichten Text selbst inszeniert. Den Spuren dieser Grenzüberschreitungsoll hier nachgegangen werden. In seinem Aufsatz zu *prosa meiner heimatstraße* in diesem Band verfolgt Michael Opitz genau das umgekehrte Vorhaben, indem er Hilbigs Entwürfe und frühe Fassungen von *prosa meiner heimatstraße* aus dem Archiv mit dem in der Hilbig-Werkausgabe publizierten Text zusammenliest.
[16] Gellhaus, *Textgenese als poetologisches Problem, Eine Einführung*, S. 23.

Titel und Anfänge der verschiedenen Teile von *prosa meiner heimatstraße* suggerieren eine narrative Struktur: das lange Gedicht erzählt eine Geschichte, die, wenn auch kein Ende, einen Anfang („die einleitung“ (W 1, S. 238)) hat und Wendungen kennt, die mit „nun“ (W 1, S. 239) und „aber“ (W 1, S. 261) eingeführt werden. Es ist die Geschichte einer Reise mit einer „ankunft“ (Titel des 4. Teils, W 1, S. 256), die uns von der „heimatstraße“, wie es im Titel des Gedichts steht, zum „vaterland der asche“ (W 1, S. 261) führt, wie der Titel des 5. Teils lautet. Das Narrativ stützt sich auf den Topos des Gehens und der Rückkehr als Haupthandlungen des Ichs. Mit dem Satz „nun aber kehrt dieses kind zurück […]“ (W 1, S. 239) beginnt der erste Teil des Textes. Die Partikel „zurück“ skandiert die verschiedenen Teile des Textes (W 1, S. 242, S. 245, S. 260, S. 263…). Das Gehen treibt Ich und Schreiben zugleich voran – „breiig die zeilen wechselnd / wie ortschaften“ (W 1, S. 238) – und erhellt somit zum Teil die Bedeutung des Worts „prosa“ im Titel des langen Gedichts.[17] Denn als „geradeaus gerichtete Rede“ (*prosa oratio*) aus *prorsus* („nach vorn gewendet“) wird Prosa auch etymologisch als „*sermo pedestris“* („Wanderrede“) bezeichnet.[18] Jedoch wird die narrative Struktur durch zwei weitere Modelle konterkariert. Erstens erweist sich die zeitliche Struktur des Gedichts als komplex und paradox. Während „zurück“ mit dem Futurum und dem Präsens im ersten (W 1, S. 244) und zweiten Teil (W 1, S. 248) des Gedichts assoziiert wird, was mit der Logik der geradeaus gerichteten Rede zusammenpasst, dominieren im fünften Teil des Textes das Präteritum und der retrospektive Blick. Der dritte Teil hingegen lässt sich als eine Art Stasis im Präsens beschreiben, worauf der vierte Teil mit der Imperativform folgt. Die Wanderrede schreitet voran in die Vergangenheit,[19] wobei der dritte Teil einer Schleusenkammer zwischen Zukunft und Vergangenheit ähnelt. Zweitens überlappt sich mit der narrativen Struktur eine performative Logik, die im dritten Teil ihren Höhepunkt erreicht. Im Gedicht *prosa meiner heimatstraße* wird die Rückkehr des Ich vollführt. Sie wird zunächst in Form der christlichen Auferstehung im zweiten Teil fantasiert:

> wahrlich dort werd ich auferstehn
> in einem aprilgewölk
> am saum der todesstreifen
> am fuß der novemberhimmel wenn aufruhr den abend
> erleuchtet
> wiederkehren wie ein blutfleck in der unterwäsche (W 1, S. 244)

und einer Geburt im dritten Teil geradezu realisiert:

> […] erfährt auch er geburt aus den weichen
> unbedarften niedersinns auch er gezeugt von vielen unbekannten (W 1, S. 253)

Das Erzählen weicht dem Inszenieren eines Ereignisses. Es findet im dritten Teil statt und wird als Geburt, Sturm bzw. als Demonstrationszug und Betretung der Straße durch Wörter und Zeilen dargestellt. Der dritte Teil von *prosa meiner heimatstraße* liest sich demnach als

[17] Siehe Sylvie Arlauds komplementäre Erklärung in ihrem Aufsatz zu *prosa meiner heimatstraße* in diesem Band. In der Fußnote 51 führt sie das Wort „prosa“ auf das Wort „Hymne“ zurück, mit dem es etymologisch verwandt ist, und verweist auf Mallarmés Gedicht *Prose pour des Esseintes*.

[18] Duden: spätmittelhochdeutsch prōse, althochdeutsch prōsa, < lateinisch prosa (oratio), eigentlich = geradeaus gerichtete (= schlichte) Rede, zu: prorsus = nach vorn gewendet. Siehe dazu auch Illouz, Nicolas/ Neefs, Jacques, *Présentation*, in: Illouz, Nicolas/ Neefs, Jacques (Hg.), *Crise de prose*, Saint-Denis 2002, S. 5.

[19] Dazu und zu späteren Verweisen auf Jacob Böhme oder das Wechselverhältnis von Erinnern und Vergessen siehe den Beitrag von Sylvie Arlaud in diesem Band.

Versuch, das Ereignis des Mauerfalls in poetischer Sprache wiederzugeben. Die Straße ergreift plötzlich das Wort und verwandelt sich in Sprache. Die Bedeutung des Genitivs im Titel *prosa meiner heimatstraße* ändert sich also im Laufe des Gedichts von einem objektiven zu einem subjektiven Genitiv: von einer Wanderrede des Ich über seine „heimatstraße" zu einer wandernden Rede der Heimatstraße selbst („silbe an silbe in der straße die sich selber ausspricht" W 1, S. 252), die von Transparenten überzogen wird, mit Transparenten spricht. Das Ich wird zum kollektiven Wir („und wir schrieben unsere verse mit bohnerwachs", W 1, S. 252):

> mit einem mal haben die wörter die straße betreten
> aufgereiht in zeilen (o wogenzeilen
> […]
> schulter an schulter: so erinnert
> die straße sich geschluckten sinns der wörter
> endlich geformt zu zeilen (W 1, S. 252)

In *La Banderole. Histoire d'un objet politique* definiert Philippe Artières das Spruchband als „manchmal heterogene Gesamtheit von Schriften, die getragen und meistens transportiert werden, hinter denen man hingeht, weil sie Identität schaffen und Menschen vereinen"[20]. Als agierende Sprache fungiert das Transparent als Inbegriff einer performativen Sprache. Genau diese bewegenden Schriften in Form von Zeilen inszeniert Hilbig im dritten Teil von *prosa meiner heimatstraße*, wobei die Zeilen des Langgedichts selber zu Transparenten werden. Die ansonsten zerstückelten und eingerückten Zeilen, aus denen sich kaum Strophen erkennen lassen, bilden allmählich im dritten Teil eine Reihe von acht Strophen mit ausgerückter Anfangszeile, die das Erscheinungsbild von Spruchbändern angenommen haben (W 1, S. 254-255). Durch die visuelle Verschmelzung von Gedicht und Spruchband gewinnt *prosa meiner heimatstraße* die performative Kraft von Spruchbändern und inszeniert seine poetische Teilnahme an der Wende. Die politischen Sprüche und Forderungen werden aber durch eine Paraphrase der Seligpreisungen aus der Bergpredigt im Neuen Testament ersetzt.[21] Das niedere Volk wird mit dem am Anfang jedes Absatzes wiederholten Ausdruck „schön ist" gepriesen: „schön ist die rebellion der habenichtse", „schön ist die revolution der banalen und trivialen", „schön ist ein volk in waffenlosem aufruhr", „schön ist die straße der

[20] Übersetzung d. Verf.Originaltext: „un ensemble parfois composite d'écrits portés et le plus souvent déplacés dans l'espace, derrière lequel on marche parce qu'il fait identité et ralliement". Artières, Philippe, *La Banderole. Histoire d'un objet politique*, Paris 2013, S. 20.

[21] Die Bergpredigt, insbesondere das Kapitel „Vom Vergelten" (Matthäus, 5, 38-43), das eine neue Gerechtigkeit und die Abschaffung des Talionsprinzips fordert, gilt als Schlüsseltext der Befürworter des gewaltfreien Widerstands. Siehe dazu Vaillant, François, *La correspondance Gandhi – Tolstoï*, in: *Alternatives non-violentes. „Tolstoï précurseur de la non-violence. Au-delà de Guerre et paix"* 153 (2014). Online abrufbar unter: http://alternatives-non-violentes.org/Revue/Numeros/153_Tolstoi_precurseur_de_la_non-Violence/La_correspondance_Gandhi-Tolstoi [letzter Zugriff: 30.09.2019]. Zur Rolle der protestantischen Kirche in der Friedlichen Revolution siehe Le Grand, Sylvie, *Le „Tournant" de 1989-1990 en RDA: une „révolution protestante"?*, in: *Allemagne d'aujour'hui* 146 (1998), S. 218-237 sowie Le Grand, Sylvie, *Les Eglises évangéliques de RDA et la ‚révolution pacifique' de l'automne 1989* in: *Connaissance de la RDA*, 30/31 (1991), S. 17-39. Le Grand zeigt, dass die Botschaft der Gewaltfreiheit und die Symbole (das Wort, das Licht) der evangelischen Kirchen mit den Erwartungen der Demonstranten damals so genau übereinstimmten, dass man hätte denken können, das biblische Wort sei für die dramatischen Umstände geradezu geschaffen. Der mythische Glaube an die Macht der Worte, den Schriftsteller und Theologen teilen, schien in diesem historischen Ereignis eine erstaunliche Bestätigung zu finden. Siehe dazu auch Ebert, Andreas/ Haberer, Johanna/ Kraft, Friedrich (Hg.), *Räumt die Steine hinweg. DDR-Herbst 1989. Geistliche Reden im politischen Aufbruch*, München 1989. Ich bedanke mich sehr herzlich bei Sylvie Le Grand, die mir den Zugang zu ihren Aufsätzen erleichterte.

revolutionären massen“ etc. (W 1, S. 254-255). In der hilbigschen poetischen Anwandlung des biblischen Kapitels werden die ostdeutschen Sprüche zum „salz der sprache“, die zur Erneuerung der Sprache des Dichters führen:

> o salz das ich vergaß… versunken in jeglicher spur
> tief verborgen: nur einzelner dichter vision –
> o reiner bodensatz der plötzlich austritt
> in der straße…
> in der straße verstummung gründ ich mein wort
>
> […]
>
> regenschwere form der worte die ich immer suchte
> welcher schlaf der erwacht ist sich selber zu läuten
> verwundert erwachte das salz der sprache… (W 1, S. 252, Anfang der dritten Strophe)

Der performative Moment erlaubt die Rückkehr zur Erzählung und die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und der eigenen Geschichte des Ich im vierten und fünften Teil. Das Aufgehen in der historischen Menge fungiert als Läuterungsphase, durch die das Ich zu sich und der eigenen poetischen Sprache zurückfindet. Zum Beispiel wird eine nur rätselhaft und verdichtet angedeutete Szene der Einleitung:

> jener hausflur der unwirklichkeit
> […]
> erstarrt in erwartung meiner rückkehr –
> straße
> erstarrt in erwartung
> treppenhaus
> vertrocknet vor erwartung knarrend unter imaginären
> schritten (W 1, S. 239)

im fünften Teil zu einer Erzählung entwickelt, in der die Eltern des Ich als Protagonisten firmieren:

> und sahen mich die haustür öffnen
> so leis daß mutter oben
> nicht hörte wie ich noch zur kneipe ging (allnächtlich
> ohne überzeugung: ich war schon über vierzig…
> und jeder neigung fluchend unterm ausgeglühten himmel
> rannte ich in das grollen der finsteren stadt
> und suchte den schneeweißen arm einer anderen frau
> ergeben und treulos
> […]
> zurück und oben
> schläft mutter: verlassenheit ein wilder schimpf
> durchtrauert ihren traum und ihr herz ist müd–
> schon ein halbes leben
> zur selben stunde weit vor morgen
> hört sie ihn kommen der mich gezeugt
> aschfahl aus dem kontinent der steppen…

nacht für nacht jedoch trete *ich* durch die tür:
ungestalter gast aus dem schwarzen
und schimmernden landmeer das ich durchquert. (W 1, S. 263)[22]

Vor diesem Hintergrund erscheint *prosa meiner heimatstraße* als Suche nach der Fähigkeit, die Rätsel der eigenen Herkunft des Dichters zu lüften und zu erzählen. Das lange Gedicht erzählt also die Bewegung, die die familiäre Erzählung am Ende ermöglicht: von „ich" über „Vater" und „Mutter" zu dem „Wir" des „Volks" der DDR.

Allerdings wird das historische Ereignis des dritten Teils vom ersten Teil des Gedichts an schon vorbereitet. Performative und narrative Struktur sind miteinander verwoben. Am Ende des ersten Teils beschwört das Ich die Regenerierung des Lebens herauf: „ich rufe / die wurzeln des lebens an" „daß endlich wirklichkeit werde im rauch / meiner irrealen geburt", wobei die Formel „ich rufe euch an" mehrmals auf der Seite wiederholt wird (S. 242). Die Ausrufesätze signalisieren den allmählichen Übergang in den performativen Modus des atemberaubenden Spektakels. Zuerst sind es nur ein paar isolierte „ah!"-Ausrufe (S. 242 zweimal), dann stehen sie vermehrt im zweiten und dritten Teil. In Klammern gesetzt beschreiben sie das Herankommen eines Sturms:

(ah! und die stürme atmeten und gott erzitterte
im gebrechlichen gemäuer seiner macht…) (W 1, S. 248)

(während die stürme luft holten im abseits…
ah! es war in den zwischenzeiten winter stand noch aus (W 1, S. 249)

(und die stürme atmeten und gott erzitterte
im hinfälligen körper seiner macht…) (W 1, S. 251, Ende des 2. Teils)

(ah! wie der atem der stürme anschwoll…) (W 1, S. 253, 3. Teil)

(ah! und die stürme atmeten und gott erzitterte
im schlafgemach seiner pyramide) (W 1, S. 256, Ende des 3. Teils)

Gleichsam als Refrain bereiten diese Klammern im zweiten Teil das Ereignis vor, das den dritten Teil ausmacht, während sie im dritten Teil als eine Art Begleitmelodei den Demonstrationszug kommentieren. Die Wortergreifung der Demonstranten wird in Anlehnung an die Geschichte des Buches Josua aus dem Alten Testament dargestellt und die Bürger der DDR werden implizit mit den israelitischen Stämmen verglichen, denen es gelang, die Mauern der Stadt Jericho zu Fall zu bringen, indem sie Posaunen spielten:

schön ist ein volk das niedre ohn gewalt verheerend
ohnmächtig psalmodierend bis der gott ertaubt (W 1, S. 253)

[22] Siehe den Beitrag von Bénédicte Terrisse und Werner Wögerbauer zu Hilbig und Celan in diesem Band, der sich mit dem fünften Teil von *prosa meiner heimatstraße* auseinandersetzt.

Hier wird wieder die paradoxe Zeitstruktur des Gedichts ersichtlich, das das einzigartige Ereignis durch Wiederholungen begleitet und interpretiert.

Assoziative Logik

Wiederholungen prägen den ganzen Text, verleihen ihm seine besondere Rhythmik. Sie erweisen sich als wichtiger Bestandteil der Organisation des langen Gedichts, indem sie dazu beitragen, das dritte wichtige Modell des Textes, die assoziative Logik, zu bändigen. Die narrative Struktur wird nämlich nicht nur durch den performativen Moment unterbrochen, sondern sie wird mit einer assoziativen Logik kombiniert. Die Wiederholungen stellen Parallelen und Anaphern her, die den Lesern helfen, sich im abtreibenden Text zu orientieren. Denn in mancher Hinsicht simuliert *prosa meiner heimatstraße* einen Bewusstseinsstrom,[23] der wiederum im Text durch die Metaphern des Flusses und des Meeres selber reflektiert wird. Schon im ersten Teil heißt es:

> o diese jugend aus memoiren
> darin eine uferlose straße schwimmt
> bis sie ertrinkt in einem delta aus schlamm (W 1, S. 240)

Eine Meerlandschaft scheint im Hintergrund des ganzen Gedichts zu stehen, die ab und zu durch das eigentliche Gedicht hindurchschimmert bzw. -blickt (W 1, S. 246), in einem Zitat aus den *soledades* (W 1, S. 245) etwa, als Traumlandschaft, als Ort der Poesie: „glimmende garne / die erlöschen wenn ins sonnenlicht sie schwimmen – vergleichlich so dem stoff von poesien – / brennend von salzen […]“ (W 1, S. 245). Im Kontrast dazu ähnelt die Landschaft des Gedichts einer Wüste, die zuerst als „flachland der asche“ bezeichnet wird (W 1, S. 238), bevor die Wörter „wüstenei“ und „wüste“ (W 1, S. 245) auftauchen. In dieser trockenen, dürren Landschaft wird das Meer als Objekt der Sehnsucht allgegenwärtig:

> silberfischiges gemüse darin ein grauer löffel bricht
> name der verborgen stak in der sonderbaren form
> aschgrauer weichteile mit denen ich zur welt kam
> läutend wie tang den die welle am strand vergißt (W 1, S. 247f.)

Durch die assoziative Logik lässt sich *prosa meiner heimatstraße* demnach auch als Geschichte einer Bewegung zum Meer hin lesen: „meerwärts also“ (W 1, S. 251). Mit diesem Satz wird der Übergang zum dritten Teil eingeleitet. Der dritte Teil fungiert insofern als Moment der Befreiung, als er das sehnsüchtig erwartete Wasser mit sich bringt: „regenschwere form der worte die ich immer suchte“ (W 1, S. 252) / „(und noch einmal / will ich lernen von euch: regenschwere form der worte / die ich immer suchte (W 1, S. 255-256))“ wird zum Leitmotiv dieses Teils. Die biblische Metapher des Salzes wird erst vor dem Hintergrund des Motivs des Meeres überhaupt möglich. Die Zeilen des dritten Teils werden nicht nur mit Transparenten, sondern auch mit Meereswogen gleichgesetzt („wogenzeilen“, W 1, S. 252), so dass die Spruchbändern ähnelnden Strophen (W 1, S. 254-255) auch als Nachahmungen von „massenwoge[n]“ (W 1, S. 253) gedeutet werden können. Der Sturm, der in den Klammern regelmäßig heraufbeschworen wird, ruft die hohen Wellen hervor, die die Demonstrationszüge verkörpern: „schön solcher woge fortgang über ämter throne sakristein“ (W 1, S. 253). Im Wortspiel „abschaum“ in den Zeilen „gepriesen / die ihr die straße mit

[23] Vgl. Jordan, *Strukturen und Funktionen des modernen „langen Gedichts“*, S. 255.

euren lange verschütteten worten / gefüllt: abschaum / der auf schöner woge flog“ (W 1, S. 255), das in der beleidigenden Anrede den Schaum der Wellen hören lässt, kulminiert die Verschmelzung von Demonstrationszug und Meer. Der vierte Teil „die ankunft“ hingegen liest sich als Rückkehr zu Lande und Erde (W 1, S. 256f.), die Spuren des Wassers tragen („landunter“, W 1, S. 257). Die Dialektik von Wüste bzw. Trockenheit und Dürre und Sehnsucht nach Wasser wird aufrechterhalten und zum Inbegriff des existentiellen Orts des Dichters erhoben: „zu dieser stunde erbrach ich das wort meiner hoffnung / schrill aus dem hals des berbers der ich war vor meiner zeit / und eins mit dem regen / nagelte ich das wort in den sand“ (W 1, S. 248). Der fünfte Teil „vaterland der asche“ eröffnet einen neuen Raum jenseits eines historisch-mythischen Flusses („flußüber“, W 1, S. 261), der alle Landschaftstypen zu vereinen scheint: „im grasfeld im wasserfeld im aschfeld“ (W 1, S. 261) und die Überlappung von Land und Meer in Bildern wie „übers feld der wellen“ (W 1, S. 261) erneut wachruft. Das zentrale Wort des letzten Verses des fünften Teils ist „landmeer“: „ungestalter gast aus dem schwarzen / und schimmernden landmeer das ich durchquert“ (W 1, S. 263) heißt es da, als wäre es das passende Wort zu der im Laufe des langen Gedichts zwischen Land und Meer, Asche und Regen changierenden Landschaft, als würde es vielleicht sogar das Gedicht selbst bezeichnen und den Prozess, den es durchläuft.
Mit den Wörtern und Wortgruppen „meine *heimatstraße*“, „heimat“ (W 1, S. 246), „straße“ (W 1, S. 252), „wir“, „landunter“ (W 1, S. 257), „exil“ (W 1, S. 258), „vaterland“ (W 1, S. 258, S. 261), „weit vor morgen im land meines vaters“ (W 1, S. 261), „landmeer“ (W 1, S. 263) werden somit die Hauptstationen dieser Entwicklung abgesteckt: „Heimatstraße“ ist eine Neuschöpfung, die Hilbig „Gert Neumann […] verdanke“[24]. Zuerst bezeichnet das Wort das nahe, kleinstädtische und familiäre Umfeld, in dem Hilbig groß geworden ist, und eine ganz konkrete Straße, wo sich Deutschlands Geschichte im Boden sedimentierte („asche“). Dann wird das Wort auseinandergelegt und es wird auf jedes Glied des Kompositums „heimatstraße“ fokussiert:

> ohne heimat sind wir denn es fanden / die revolutionen niemals ihr ziel: von herbst zu herbst nun/ müssen sie wiederholt werden langsam / kreisend / reden wir langsam reisend (W 1, zweiter Teil, S. 247)

Erst wenn die Straße nicht nur auf eine geographische und biographische Realität verweist, sondern zur Synekdoche für das Volk, die Demonstranten wird, die auf die Straße gehen und also die Straße praktizieren, erst wenn die Straße die politische Bedeutung des Protests annimmt (dritter Teil), kann von „heimat“ wieder die Rede sein. Gleichzeitig reflektiert der Text das Verhältnis von „ich“ und „wir“, Dichter und Kollektiv. Während das Pronomen „wir“ im dritten Teil des Langgedichts überwiegt, wird die Identität des Dichters im vierten Teil wieder behauptet, der sich von der „massenwoge“ abhebt, wobei das Meer mit der Masse der Demonstrationen assoziiert wird (dritter Teil) und das Ich mit dem Lande (vierter Teil). Das Lexem „Land“ wird als Gegensatz zum Meer, wie beispielsweise im Wort „landunter“ im vierten Teil „ankunft“, gebraucht: als Festland, wo man anlegt bzw. strandet. Vor diesem Hintergrund entsteht zum ersten Mal das Wort „vaterland“ (W 1, S. 258), als Kompositum mit dem Lexem „land“ und als Reaktion auf das Wort „exil“ : „denn das vaterland des dichters ist das exil“ (W 1, S. 258). In dieser paradoxen und gnomischen, gleichsam apodiktischen Formulierung lassen sich „Exil“ und „Heimat“ gegenüberstellen. Obwohl die Revolution doch noch stattgefunden hat, entstehe für den Dichter keine „Heimat“, sondern ein „Exil“, als existentieller Ort des Dichters, „so unverwandt inmitten der systeme / lebt der dichter“ (W 1, S. 258). Im fünften Teil, der mit „vaterland der asche“ betitelt ist, rückt die

[24] Hilbig, Wolfgang, *Anmerkungen*, in: *Sinn und Form* (1990), H. 4, S. 831: „Anmerkungen des Autors: S. 653 heimatstraße: Den Ausdruck verdanke ich Gert Neumann, der ihn in einem Gespräch gebrauchte.“

kriegerische Dimension des Wortes „vaterland“ durch die Anspielungen auf Herodots Skythenfeldzug aus dem „4. Buch der Historien“[25] in den Vordergrund, aber auch alte Auffassungen des Begriffs im 19. Jahrhundert, wie bei Hölderlin,[26] klingen hier an. Das eigene biographische Narrativ über den nach der Schlacht von Stalingrad im Winter 1941/1942 als vermisst gemeldeten Vater wird mit dem mythischen Stoff verschmolzen. Das Vaterland wird zum Land des Vaters und zu einem Ort im Orient: „weit vor morgen im land meines vaters“ (W 1, S. 261). Dies ist gleichzeitig das alte, todbringende, nationalistische und nationalsozialistische Deutschland und die fantasierte Grabstätte des Vaters in den Steppen – ein Ort der Fantasie und des Mythos. Das „landmeer“ (W 1, S. 263) erscheint als die letzte Etappe dieser Kettenverwandlung: von Heimat zu Vaterland über Straße. Das Vaterland ist zum poetischen, utopischen Stoff geworden, zum „Meer“ des Landes, und vielleicht zum weiblichen Prinzip, wenn man in „Meer“ das französische „Mutter“ erkennt, von der die Rede ist am Ende des Gedichts.[27]

Assoziative Logik und Gedankenkammer

Die assoziative Logik, die über zum Teil akustisch verwandte Wörter („Vaterland“/ Festland“) oder die Polysemie der Wörter („Straße“) voranschreitet, setzt mit poetischen Mitteln eine abstrakte Reflexion in Gang. Auf ähnliche Weise könnte man die ganze Bedeutungsauffächerung des Adverbs und Präfix‘ „zurück/rück-“ im Gedicht beobachten. Der Gebrauch von „zurück“ als Ausruf, der zur erneuten Bewegung in Richtung des Ausgangspunktes auffordert, dominiert in den ersten zwei Teilen und taucht am Ende des fünften Teils (W 1, S. 263) wieder auf. Er bildet gleichsam den Rahmen des Gedichts und dessen Hauptbewegung. Innerhalb dieser Grundbewegung wird die Bedeutung des Worts „zurück“ variiert. Es wird sowohl zeitlich (im Sinne von Erinnern „rückersinnen“ (W 1, S. 241)) als auch räumlich aufgefasst. Als Ausrufewort entspricht „zurück“ meistens einem Satz ohne Verb und ohne Pronomen und trägt zur performativen Dimension des Textes bei: das „Zurück“ richtet sich an den Text bzw. an die schreibende Instanz selbst, oder an die Erinnerungen: „zurück zurück / und ich rufe / die wurzeln des lebens an: tief in den grund gefroren“ (W 1, S. 242). In diesem Beispiel fungiert „zurück zurück“ als Zauberwort, das die Dinge wieder zum Leben erwecken soll. Das Subjekt des „Zurück“ ändert sich im Laufe des Gedichts. Mal kehrt das Kind (W 1, S. 239) zurück, mal „steigen endlich gefieder von erinnerungen aus der toten luft“ (W 1, S. 242) in der Art von Gespenstern („gespensterräuspern“ „geisterschreiten“, W 1, S. 241), mal wird das Ich „auferstehen“ (W 1, S. 244): „in prosa kehre ich wieder“ (W 1, S. 248). In Synonymen wie „umkehren“, „heimkommen“, „kehrtmachen“ und „wiederkehren“ drückt sich das ganze semantische Spektrum des Worts aus, wobei der Schwerpunkt mal auf der Bedeutung von „drehen“, mal auf der „Rückkehr an den Ursprung“, mal auf der „Wiederholung“ liegt. Die Bedeutung von „zurück“ als „in der Entwicklung zurückgeblieben, im Rückstand“ (Duden) klingt im Satz „und blieb / zurück im niemandsland des prägutenbergischen zeitalters / halbalphabetisiert […]“ (W 1, S. 243) an. Eine wirkliche Wendung im Gedicht leitet aber der vierte Teil „ankunft“ ein. Der Ausrufesatz „laßt mich“ und das Präteritum „kam“ (W 1, S. 257) lösen die Interjektion „zurück“ ab. Das Wort „zurück“ kommt am Ende des Teils mit einer neuen semantischen Aufladung wieder vor: im Sinne von „nach hinten, rückwärts“ (Duden) und in

[25] Hilbigs Anmerkung in einer Fußnote in „prosa der heimatstraße (Fragment) 5. vaterland der asche“, in: Rietzschel, Thomas (Hg.), *Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft*, Leipzig 1993, S. 117: „*siehe Herodot: Historien, 4. Buch: Der Skythenfeldzug“.

[26] Siehe dazu den Beitrag von Bénédicte Terrisse und Werner Wögerbauer zu Hilbig und Celan in diesem Band.

[27] Siehe dazu den Beitrag von Bénédicte Terrisse und Werner Wögerbauer zu Hilbig und Celan in diesem Band.

Kontrast zu „wieder“: „hier bin ich wieder: hierher blickte ich zurück –“ (W 1, S. 260). In Anlehnung an den Orpheus-Mythos eröffnet dieses „zurück“ den neuen Raum des Todes:

> ich widerstand der lockung nicht wie orpheus der nicht widerstand
> und sah zurück: ich warf zurück den basiliskenblick
> ich schulterte die schuld und schritt verdrehten halses weiter
> und ließ das leben hinter mir
> geburt und tod zurück zurück (W 1, S. 260)

Durch das „Zurückblicken“ wird die Grenze zum Jenseits, zum Tod und zum Mythos überschritten, die den fünften Teil kennzeichnet. Sie wird mit den Adverbien „dort“ und „drüben“ anstatt von „zurück“ zum Ausdruck gebracht.
Hier scheint wieder der narrative Strang des Gedichts einer assoziativen Wortvariation zu entstammen. Mit dem Herumdrehen der Wörter wird auch ein Raum für Spekulationen und abstrakte Gedanken eröffnet, der auf der Gedankenfigur des Paradoxons beruht und mit der Gattung des Essays verwandt zu sein scheint. Denn „zurück“ und „wieder“ bilden gleichsam das wörtliche und gedankliche Gerüst des Gedichts, das zur Revolution führt. „Revolution“ geht nämlich auf das lateinische Wort „revolutum“ („revoltieren“), also „das Zurückwälzen, Zurückdrehen“ zurück. Mit der Idee der Revolution wird der Gedanke der *Tabula rasa* und des Bruchs zwischen „gestern“ und „heute“ (W 1, S. 247) heraufbeschworen, aber auch die veraltete Definition aus dem Bereich der Astronomie, die hingegen auf die Umlaufzeit der Himmelskörper hindeutet. Das ganze Paradoxon der Definition liegt dem Text zugrunde, in Äußerungen wie: „vergleichen zugänglich die zeitlos sind wie revolutionen“ (W 1, S. 246) oder „denn es fanden / die revolutionen niemals ihr ziel: von herbst zu herbst nun / müssen sie wiederholt werden langsam / kreisend“ oder „tradition der revolte“, die radikalen Bruch mit dem Alten und Wiederholungen, Fortschrittsgedanken und Kreisbewegung vereinbaren. Auf ähnliche Weise wird der Gedanke der einmaligen christlichen Wiederkehr, Christi Auferstehung also, der die biblische Motivik und den neutestamentarischen Duktus im dritten Teil vorausgreift, mit einem trivialen Ausdruck der Periode (das altgriechische Wort für Kreislauf) als physiologischer Wiederkehr gebrochen:

> wahrlich dort werd ich auferstehn
> in einem aprilgewölk
> am saum der todesstreifen
> am fuß der novemberhimmel wenn aufruhr den abend
> erleuchtet
> wiederkehren wie ein blutfleck in der unterwäsche (W 1, S. 244)

Die Szene beginnt wie eine Szene aus dem Neuen Testament und endet als Rückkehr zur östlichen Seite der Berliner Mauer. Die letzte Zeile „wiederkehren wie ein blutfleck in der unterwäsche“ spielt auf den Menstruationszyklus an. Auf den ersten Blick scheint hier die Trivialisierung auf die Spitze getrieben zu sein. Jedoch gehören die Vokabeln „Blut“ und „Fleck“ beide weiterhin zum christlichen Register: so denke man an das Blut der Stigmata Christi oder der Kommunion einerseits, die Geburt Christi als unbefleckte Empfängnis durch die Jungfrau Maria andererseits. Vor diesem Hintergrund liest sich die letzte Zeile auch als Gotteslästerung, die die Rückkehr zur religiösen Thematik einleitet. Dem Blutfleck in der Unterwäsche haftet aber eine zusätzliche Konnotation der Scham an, die neben Neid und Ressentiment zu den Grundgefühlen des Gedichts und der Wende gehört.
Das assoziative Vorgehen verleiht dem Gedicht ein essayistisches Gepräge, das sich durch eine Bewegung des Suchens und des Erprobens und eine metareflexive Ebene kennzeichnet.

Durch seine Stellung am Anfang der Zeile allein zwischen dem vorhergehenden Vers „müssen sie wiederholt werden langsam“ und der nächsten Zeile „reden wir langsam reisend“ (W 1, S. 247) bekommt zum Beispiel das Partizip II „kreisend“ eine doppelte Bedeutung: im Kontext der Revolutionen und in Hinsicht auf das „Reden“ und des Schreibens „quer zu den sätzen worte suchend“ (W 1, S. 247). An vielen Stellen beschwört das Gedicht die Bewegung des Schreibens herauf, inszeniert die Handlung des Textes als Denken und Schreiben: „so immer spülten mich gedanken an die oberfläche“ (W 1, S. 257). In dem Kontext lässt sich „Gedankenkammer“ als metapoetisches Wort interpretieren, das auf das lange Gedicht selbst verweist: als Ort des Gedankenexperiments, als Ort, wo Gedanken auf provisorische Weise im Raum des Gedichts erprobt werden, wie in folgenden Ausdrücken nahegelegt wird „denkend einem ausgeräumten zimmer gegenüber“, „es ist nur vergessen zu umkreisen“ (W 1, S. 247). Durch die Raummetaphorik knüpft der Text an das Paradigma des Gedächtnisses an, mit der es „seit der antiken Mnemotechnik“ „unverbrüchlich“ verbunden ist.[28] Das Gedicht fungiert als Ort des (unmöglichen) Gedächtnisses bzw. des Vergessens. Die Gedankenkammer wird aber auch zeitlich aufgefasst: als Zeitraum, der mit dem Wort „zwischenzeit“ (W 1, S. 249) ausgedrückt wird. Damit kann man das Gedicht auch als Erkundung der besonderen Zeitspanne der Wende auslegen, die als Moment der offenen Möglichkeiten, des Unentschiedenen, des Unabgeschlossenen wahrgenommen wird.

„prosa meiner heimatstraße“ als Werkarchiv

Die Erkundung der Wende erweist sich als gemeinsamer Nenner zwischen Hilbigs Werken der Mittelperiode. Nicht nur die vielen Teile und publizierten Fassungen lassen *prosa meiner heimatstraße* als Fragment und *Work in progress* erscheinen, sondern auch die Tatsache, dass viele Stellen Variationen von anderen Texten entsprechen, an denen Hilbig in der Zeit der Wende schrieb. Somit spielt *prosa meiner heimatstraße* die Rolle des Bindeglieds zwischen verschiedenen Prosatexten und Gedichtbänden der 1980er- und 1990er-Jahre. Das lange Gedicht bringt die Kontinuität aller hilbigschen Texte dieser Werkphase ans Licht. Verse wie „in prosa kehre ich wieder / in wiederholungen zuletzt / in bildern manchmal unsichtbar […]“ (W 1, S. 248) lesen sich demnach womöglich auch als reflexive Aussagen über die Lyrik und Prosa übergreifenden intratextuellen Beziehungen dieser Werkphase. Der Titel des letzten Gedichtbandes *Bilder vom Erzählen* (2001), der Texte enthält, die bis 1986 zurückreichen, scheint hier schon anzuklingen. *prosa meiner heimatstraße* fungiert als Ort der Wiederholung und Wiederaneignung von älteren Werken, die im langen Gedicht weiter wirken, bzw. wird als Versuch für Formen und Gedanken aufgefasst, die in weiteren Lyrik- und Prosawerken entwickelt werden. In beiden Fällen wird die Genese des Textes zur Schau gestellt: Der Prozess des Schreibens braucht nicht mehr nur anhand des Archivs des Autors rekonstruiert zu werden, sondern gehört zur Materie des publizierten Textes, entspricht seiner Bedeutung und muss mitinterpretiert werden.
prosa meiner heimatstraße fungiert als Archiv vieler Texte Hilbigs. Zum Beispiel wird mit der als Neugeburt inszenierten Rückkehr in die Geburtsstadt implizit auf die lange Erzählung *Die Weiber* – die erste Erzählung, die Hilbig nach seiner Übersiedlung im Westen zu Ende schrieb – , hingewiesen, die in der Szene eines Auswurfs aus der Vagina kulminiert.[29] Die Auseinandersetzung mit der Mutter, die in *prosa meiner heimatstraße* als Rahmen dient und die Frage nach dem Ursprung verkörpert, liest sich als Fortsetzung einer der wichtigsten Themen der Erzählung *Die Weiber*, in der die Mutter mit der Geburtsstadt identifiziert wird,

[28] Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 158 und S. 27.
[29] Vgl. Hilbig, Wolfgang, *Die Weiber*, Frankfurt a. M. 1987, S. 89.

die dann wiederum zur Synekdoche für die „Nation“ wird.[30] Viele Stränge des langen Gedichts lassen sich durch die Einbettung in den Kontext des Werkes entwirren.
Auf ähnliche Weise lassen sich in *prosa meiner heimatstraße* genauere Spuren von Werken finden, die in die gleiche Zeitspanne fallen: wie die lange Erzählung *Alte Abdeckerei*[31]. Auffallend dabei ist, dass der Text den Kontext seiner Entstehung mit dem Vermerk auf der letzten Seite „(Beendet im Herbst 1990)“[32] ebenfalls thematisiert und sich als Wende-Text präsentiert. In *prosa meiner heimatstraße* finden wir Ausdrücke, die eine frappierende Nähe zur Sprache in *Alte Abdeckerei* aufweisen und auf das gleiche Bild des Stoffwechsels rekurrieren. Das Bild der Erde als Gaia („die Mutter“), die die vergrabenen menschlichen Verbrechen plötzlich ausspeit bzw. „ausschwitzt“[33], ist aus *Alte Abdeckerei* entlehnt. In der langen Erzählung heißt es etwa: „Und ich durfte den alten Wiesen nicht zu nah kommen, welche das Öl der Fleische ausschwitzten, von denen sie sich nährten.“[34] und in *prosa meiner heimatstraße*: „das erdreich / nimmt uns den tod nicht mehr ab... / nein sie schwärt unsern stoff wieder aus: die gaia / treibt ihn hervor wie vergorenes blut“ (W 1, S. 249). Darüber hinaus teilt *prosa meiner heimatstraße* mit *Alte Abdeckerei* die literarische Auseinandersetzung nach der Wende mit dem Begriff der Geschichte, den Rückgriff auf die kreisförmige Struktur und den gleichsam rhapsodischen Rhythmus, der *Alte Abdeckerei* wiederum in die Nähe des Prosagedichts rücken lässt. Auch in *Alte Abdeckerei* wird Erinnern verräumlicht und als Laufen und Rückkehr dargestellt. In beiden Texten entsteht ein kollektives Subjekt, ein „Wir“, das zum ersten Mal in Hilbigs Werk die sprechende und schreibende Instanz als mit ehemaligen DDR-Bürgern verwandt zeigt. In *prosa meiner heimatstraße* werden die einfachen Leute auf der Straße (Teil 3) als komische, gebrechliche, kriminelle Figuren beschrieben, die doch durch Ausdrücke wie „schreiberlinge“ (W 1, S. 255) und „dilettanten“ (W 1, S. 253) etwas von einem (wenn auch schlechten) Dichter bekommen und geradezu zum Modell für den Dichter werden („will ich lernen von euch: regenschwere form der worte“, W 1, S. 255). In *Alte Abdeckerei* sind es die stolpernden, infamen Arbeiter von Germania II, denen sich der Erzähler anschließen möchte und auf die Hilbig eine Art paradoxe Ode anstimmt. Vor allem ihre animalische, fast wortlose Sprache wird gelobt. In beiden Fällen erfolgt das Bekenntnis zur eigenen Identität als Ostdeutscher durch das Kasper-Hauser-Syndrom der Moderne: Sprachlosigkeit und Gebrechlichkeit, die als Zeichen einer höheren poetischen Gabe gedeutet werden.[35]
In vieler Hinsicht erscheint Hilbigs letzter Gedichtband *Bilder vom Erzählen* (2001) als Fortsetzung von *prosa meiner heimatstraße* und umgekehrt scheint das lange Gedicht den späteren Gedichtband vorwegzunehmen bzw. vorzubereiten. Die Zurschaustellung des Schaffensprozesses zeigt sich hier am Auffälligsten. Beiden Texten liegt die Tendenz zur gattungstheoretischen Reflexion zugrunde, die Hilbigs Texten nach der Wende innewohnt: die Hinwendung zum Epischen, die zusammen mit dem Gattungsbewusstsein wirklich ein Novum des hilbigschen Schreibens nach 1987 darstellt.[36] Genauso wie der Gedichtband *Bilder vom Erzählen* mehrere Gedichte enthält, die deren Verhältnis zur Prosa und zum Epos thematisieren (die Gedichte *nach der Prosa* und *Bilder vom Erzählen* etwa), wird die Form des Gedichts in *prosa meiner heimatstraße* mehrmals kommentiert. Die Verbindung von Lyrik und Prosa wird darüber hinaus in beiden Texten durch Strategien der Kontinuität

[30] Vgl. Ebd., S. 100.
[31] Hilbig, Wolfgang, *Alte Abdeckerei*, Frankfurt a. M. 1991.
[32] Ebd., S. 117.
[33] Ebd. S. 93, S. 47.
[34] Ebd., S. 47.
[35] Siehe dazu Pabst, Stephan, *Mythologie moderner Autorschaft: Kaspar Hauser*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 59 (2009), H.2, S. 281-307.
[36] Siehe dazu Pabst, Stephan, *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*, Göttingen 2016.

hergestellt,[37] die durch das lange Gedicht und den Zyklus zum Vorschein kommen. Denn *Bilder vom Erzählen* liest sich als Zyklus, der sich aus langen Gedichten, Prosagedichten und traditionellen, gereimten, kurzen Gedichten zusammensetzt. Zusammen erzählen sie die mythische Geschichte des Odysseus in mehreren Variationen. Dadurch rückt das Motiv des Meeres in den Vordergrund, das *prosa meiner heimatstraße* unterschwellig durchzog. Das Salz fungiert als Indiz bzw. konkrete Spur der genetischen Verwandtschaft von *prosa meiner heimatstraße* und *Bilder vom Erzählen*.
Spuren und wortwörtliche Zitate aus *prosa meiner heimatstraße* lassen sich in mindestens fünf Gedichten aus *Bilder vom Erzählen* finden. Da Hilbig gewöhnlich Zitate in seinen Gedichtbänden kenntlich macht und dies bei *prosa meiner heimatstraße* und *Bilder vom Erzählen* auch der Fall ist, lässt sich aus der Nichtkenntlichmachung der Zitate aus *prosa meiner heimatstraße* zweierlei schließen: Einerseits könnte man meinen, Hilbig markiere Selbstzitate grundsätzlich nicht, weil sie einen gänzlich anderen Status haben als fremde Zitate. Andererseits könnte dadurch signalisiert werden, dass *prosa meiner heimatstraße* nicht als abgeschlossenes und abgegrenztes Werk anerkannt wird, sondern als Fundus und Quelle, aus denen man immer wieder schöpfen kann. Hilbigs Texte der Wende bilden ein Kontinuum, wenn nicht gar ein einziges Werk, was die langen Formen der Kontinuität zwischen Lyrik und Prosa – Zyklus, Langgedicht und lange poetische Erzählungen – schon andeuten. Die Wiederverwertung von Teilen von *prosa meiner heimatstraße* in den Gedichten von *Bilder vom Erzählen* reicht vom einzelnen typischen Wort wie „wogenzeilen", das zum ersten Mal im dritten Teil des langen Gedichts auftritt und in der dritten Strophe des Titelgedichts *Bilder vom Erzählen* wieder aufgenommen wird (W 1, S. 252 und S. 177), über ganze Strophen, wie in *Salz das ich vergaß*, dessen erste Strophe den Anfang des dritten Teils von *prosa meiner heimatstraße* zitiert, [38] bis hin zu thematischen, motivischen und intertextuellen Gemeinsamkeiten zwischen dem fünften Teil von *prosa meiner heimatstraße* und dem Gedicht *Elaborat in M.* oder dem Gedicht *Mond. Verlust der Gewißheit*, in dem auf den „Aluminiumteller" und die Geschichte des einfachen Schusters Jakob Böhme, der zum Mystiker wurde, angespielt wird. Diese Elemente finden im dritten Teil von *prosa meiner heimatstraße* ebenfalls Erwähnung. *Der Schlaf in der Dämmerung* setzt „die einleitung *(2. fassung*)" fort, wie die Wiederaufnahme der Verse „[…] und die langen traditionen der dämmerung… / *am ende der neuzeit.*",[39] die am Ende der zweiten Fassung stehen, in den beiden Anfangsversen von *Der Schlaf in der Dämmerung* „O diese langen Traditionen der Dämmerung / am Ende der Neuzeit –" nahelegt (W 1, S. 186).

Die Zurschaustellung der Textgenese erfolgt also auf vielen Ebenen von *prosa meiner heimatstraße*: vom Publikationsmodus über die intratextuellen Bezüge bis hin zur Inszenierung eines Assoziationsstroms. Die Betonung des Vorganghaften und des Unabgeschlossenen geht mit der Zurücknahme des Werk-Status des Langgedichts einher, das kein Buch wurde, zugunsten seiner Qualität als Text, wenn nicht sogar „Arbeitstext" bzw. Konzept, wie das Wort „prosa" im Titel nahelegt. *prosa meiner heimatstraße* scheint somit seinen Status als Nicht-Werk, das als Werkstatt und Fundgrube für weitere Werke fungiert, geradezu zu inszenieren. Gerade diese Merkmale aber machen *prosa meiner heimatstraße* zu

[37] Vgl. Lajarrige, Jacques, *Vorwort*, in: Lajarrige, Jacques (Hg.), *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, Innsbruck 2000, S. 7-8.
[38] Siehe dazu Terrisse, Bénédicte, *L'odyssée du poète apatride : poésie et récit dans* Bilder vom Erzählen *(2001) de Wolfgang Hilbig*, in: Lartillot, Françoise/ Colombat, Rémy (Hg.), *Poésie et Histoire(s) en Europe aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Frankfurt a. M. 2013, S. 267-287.
[39] Hilbig, „die einleitung (*2. fassung*)", in: *neue deutsche literatur* 42 (1994), H. 5, S. 7.

einem der wenigen Wendetexte, der die ästhetischen Wirkungen der Wende so konsequent erprobt und ein Denken der friedlichen Revolution mit poetischen Mitteln entfaltet.[40] Denn das Prosaische von Hilbigs langem Gedicht hat auch mit der hegelschen „Prosa der Verhältnisse“ zu tun: Es nimmt die Wirrnisse der Zeit in seine Beschaffenheit als Text auf. Das offene Ende trifft genau die Zeiterfahrung der Übergangsphase zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung, genauso wie das ins lange Gedicht eingegangene Stück Verlagsgeschichte vom Umbruch bestimmt ist.

Zu dieser den gesellschaftlichen Umbruch kennzeichnenden Verlagsgeschichte gehört etwa die für Hilbig auf einmal bestehende Möglichkeit, seine Texte gleichzeitig in Ost und West zu veröffentlichen, oder das Scheitern seines Buch-Projekts mit dem in die Spitzel-Affäre verstrickten Druckhaus Galrev, zu deren Gründer und Gesellschafter Sascha Anderson und Rainer Schedlinski zählten. Der von Michael Opitz entdeckte Vertrag zwischen dem Galrev-Druckhaus und Hilbig entstand vier Tage nach Sascha Andersons Enttarnung als Informeller Mitarbeiter durch Wolf Biermann[41] und einige Monate bevor das ARD-Fernsehmagazin „Kontakte“ am Montag, den 6. Januar 1992, beweisen konnte, dass Rainer Schedlinski „IM-Gerhard“ war.[42] Hilbig muss die am 9. Januar 1992 vom Galrev-Druckhaus an die „Autoren, Vertreter und Freunde des Verlags“ gestellte Frage, „ob sie sich durch den Verlag weiterhin vertreten und verlegen lassen wollen”[43] verneint haben.

[40] Vgl. Engler, Jürgen, *Wolfgang Hilbig und die „schöne revolution“. Eine Reminiszenz*, in: *Sinn und Form* 61 (2009), H.3, S. 385-389.

[41] Biermann, Wolf, *Der Lichtblick im gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Büchner-Preis-Rede* (19.10.1991), in: ders., *Der Sturz des Dädalus oder Eizes für die Eingeborenen der Fidschi-Inseln über den IM Judas Ischariot und den Kuddelmuddel in Deutschland seit dem Golfkrieg*, Köln 1992, S. 56.

[42] Vgl. *Ein Stasi-Spitzel namens „Gerhard“*, in: Der Spiegel 2/1992, 6.01.1992, S. 151. Siehe dazu auch den sich im Hilbig-Nachlass befindenden Brief vom Druckhaus Galrev (9.01.1992), der darauf Bezug nimmt: AdK, WHA, Sign. 261. IM Gerhard” wird in der Anmerkung am Ende des Romans “*Ich”* genannt. Hilbig, Wolfgang, *„Ich”*, Frankfurt a. M. 1993, S. 379. Somit lässt sich zwischen diesem Roman und *prosa meiner heimatstraße* ebenfalls eine Kontinuität feststellen.

[43] AdK, WHA, Sign. 261. „Brief vom Druckhaus Galrev 9. Januar 1992”. In Hilbigs Nachlass befindet sich ein undatierter Brief von Rainer Schedlinski, der an Hilbigs Adresse in Edenkoben gesendet wurde (wo Hilbig zwischen Ende August 1989 und Oktober 1993 wohnte – siehe Opitz, Michael, *Wolfgang Hilbig*, S. 586) und der sich als Antwort auf einen ihn stark beschuldigenden Brief Hilbigs liest. Der fehlende Brief von Hilbig mag die Kündigung des für das *prosa meiner heimatstraße*-Buch geschlossenen Vertrags enthalten. AdK , WHA, Sign. 258. Im selben Archivkonvolut sind Hilbigs Notizen zu einem Interview von Rainer Schedlinski im Holländischen Rundfunk, datiert auf “ca. Juni 1992”, aufbewahrt.