

Johanna Käsmann

Reparierend(es) Schreiben. "Der Heizer" von Wolfgang Hilbig

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18943>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Käsmann, Johanna: Reparierend(es) Schreiben. "Der Heizer" von Wolfgang Hilbig. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 14 (2022), Nr. 2, S. 37–50. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18943>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

JOHANNA KÄSMANN

REPARIEREND(ES) SCHREIBEN

«Der Heizer» von Wolfgang Hilbig

Immer gab es Pannen, die behoben werden mussten. Die Fähigkeit, etwas reparieren zu können, besaßen ganze Generationen in der DDR. Dafür wird auf dem Weltmarkt nicht bezahlt. [...] Das ist eine Seite der Welt, die nicht dem Markt entspricht, aber sie spiegelt die menschliche Arbeitskraft. Das ist eine Geschichte, vor der ich Achtung habe, und die noch nicht geschrieben ist.¹

So formuliert es Alexander Kluge mit Blick auf die DDR und die deutsche Wiedervereinigung. Zunächst verwundert diese Aussage: In der DDR, die nach dem Selbstverständnis der SED ein «Arbeiter- und Bauernstaat» war, wurde keine Geschichte über das Reparieren als eine der zentralen Tätigkeiten des Handwerks geschrieben. In einem Staat, der mit seinem propagierten sozialistischen Realismus auch literarisch gezielt die Arbeitswelt in den Blick rückt, ist genau dort eine Leerstelle. Abgenutztes, Ermüdetes, Obsolet-Gewordenes sowie der pragmatische Umgang damit scheinen nicht in das sozialistische Gesellschaftsmodell zu passen. Die Fähigkeiten des Reparierens herauszustellen, wäre für den Führungskader geradezu eine Affirmation der Kluft zwischen Ideologie und Praxis und ein Zugeständnis an den politischen Gegner, sich als sozialistisches Land nicht in internationale wertschöpfende Entwicklungsdynamiken einfügen zu können. Mit umgekehrten Vorzeichen scheint dies ebenso nach 1990 der Fall zu sein: Die Wiedervereinigung wird sowohl von Westdeutschen als auch von ehemaligen DDR-Bürger_innen eher als eine ökonomische Angliederung an die BRD und eine Tilgung der DDR empfunden. So beschreibt es Wolf Biermann sarkastisch: «40 Jahre Leben landen wie Ballaststoff in Kohls dickem Bauch und werden fröhlich verdaut und ausgeschieden.»² Wieder findet das Reparaturwissen der Ostdeutschen als besondere Vertrautheit mit (Um-)Brüchen in der westlichen Historiografie über den Mauerfall bis hin zum Niedergang der Sowjetunion keinen Platz.

¹ Alexander Kluge zit. n. Christian Eger: Friedliche Revolution 1989: Schriftsteller Alexander Kluge lobt die Ostdeutschen, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 23.12.2013, www.mz.de/kultur/friedliche-revolution-1989-schriftsteller-alexander-kluge-lobt-die-ostdeutschen-2045909 (26.2.2022).

² Wolf Biermann zit. n. Thomas Assheuer: Helmut Kohl. Lieber Langeweile als Faschismus, in: *Zeit Online*, 17.6.2017, www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2017-06/helmut-kohl-intellektuelle-nachruf-komplettansicht (26.2.2022).

Dass es doch Ansätze solcher Geschichten über das Reparieren gibt, zeigt die frühe und von der Forschung wenig beachtete Erzählung *Der Heizer* (1980) des ostdeutschen Schriftstellers Wolfgang Hilbig. Mit elf weiteren Erzählungen erscheint sie in Hilbigs Prosaband *Unterm Neomond* (1982), der in der BRD vom S. Fischer Verlag veröffentlicht wird.³ Bereits 1979 etabliert sich Hilbig mit dem Gedichtband *abwesenheit* als Schriftsteller in der BRD; in der DDR jedoch kann er, nachdem erst 1980 acht Gedichte in *Sinn und Form* publiziert werden und 1983 der Gedicht- und Prosaband *Stimme Stimme* bei Reclam erscheint, aufgrund von kulturpolitischen Differenzen kein weiteres Werk veröffentlichen.⁴ So arbeitet er zunächst bis Ende der 1970er Jahre als Heizer weiter und schreibt nebenbei Gedichte und Texte. Die Einschätzung vom westdeutschen Feuilleton, er hätte in der DDR «ein Vorzeigepoet der Arbeiterliteratur» sein können, sei jedoch «geradezu lächerlich», wie Hilbig betont.⁵ Zwar verhandelt er mit seiner wiederkehrenden und teilweise biografisch angelegten Figur des schreibenden Heizers literarisch das Arbeiten in der DDR, doch sind Hilbigs Darstellungen den kulturpolitischen Vorstellungen eines Arbeiterhelden völlig gegenläufig.⁶ Von Nachtschichten übermüdet und durch den Ruß ständig Blut hustend schaufeln die Protagonisten in Werken wie *Die Arbeiter. Ein Essai* (1975), *Eine Übertragung* (1989) oder *Die Arbeit an den Öfen* (1992) Kohlen, um die Kessel immer weiter zu befeuern. In ihrer Einsamkeit am Kessel fangen sie an, ihre Lebensumstände aufzuschreiben.⁷

Auch *Der Heizer* beginnt damit, dass ein Heizer namens H. völlig übermüdet nach der Beendigung seiner Nachtschicht in den «werkseigenen Omnibus»⁸ steigt. Ziel der Fahrt ist der Büroteil des Betriebsgeländes, um von seinem Arbeitgeber die offenstehende «Jahresendprämie» (H 106) abzuholen. Die «Irrfahrt[]» (H 109) über das Betriebsgelände, die den größten Teil der Erzählung ausmacht, wird von alptraumhaften Begebenheiten und gespenstischen Personen begleitet. Der Heizer fragt sich daher stets, ob ihm «sein übernächtiger, nervöser Geist [...] Halluzinationen vorgaukelt» (H 108). Auf der Fahrt denkt er über sein Vorhaben nach, einen «*Eklat* [zu] inszenieren» (H 112), indem er mit dem Verweigern der freiwilligen «Solidaritätsspende» (H 126) gegen die immer schlechter werdenden Arbeitsbedingungen im Werk 6 protestiert und mit der Drohung der Kündigung seinen Anspruch einfordert. Dieses Vorgehen folgt, wie man später erfährt, eher dem Kalkül, einen Arbeitsplatzwechsel in ein anderes Werk zu erzwingen, weil «die alte, vor Jahrzehnten installierte Kesselanlage[, die] in ihrer Kapazität nicht mehr hinreichte» (H 123), ihm immer mehr von der Zeit raubte, die er für sein heimliches Schreiben benötigte.

Insofern die Erzählung die Abnutzung der Kesselanlage und den pragmatischen Umgang des Protagonisten damit zu ihrem Gegenstand macht, stellt sie sich zugleich auch als Repariertes dar. In Überlagerungen verschiedener Absichten, Zitate und intertextueller Bezüge eröffnet der Text ein komplexes Wissen über das Reparieren in der DDR. Die folgende Lektüre möchte daher die vielfältigen Weisen der Reparatur in *Der Heizer* herausstellen, die sich aufgrund

³ In der Erstausgabe des Prosabandes weist der Verlag im Paratext darauf hin, dass die Erzählungen im Zeitraum zwischen 1968 und 1980 entstanden sind. Vgl. Wolfgang Hilbig: *Unterm Neomond. Erzählungen*, Frankfurt/M. 1982, 1.

⁴ Vgl. Michael Opitz: Hilbig, Wolfgang, in: ders., Michael Hofmann (Hg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*, Stuttgart, Weimar 2009, 129–131, hier 129.

⁵ Wolfgang Hilbig: *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M. 1995, 65.

⁶ Vgl. Opitz: Hilbig, Wolfgang, 129 f.

⁷ Vgl. ebd. «Eine Figur, in der Hilbig dem Widerspruch zwischen Arbeiter- und Schriftstellerexistenz Ausdruck verleiht, ist der (schreibende) Heizer», Birgit Dahlke: Wolfgang Hilbig, Hannover 2011, 61.

⁸ Wolfgang Hilbig: *Der Heizer*, in: ders.: *Werke*. Bd. 2: *Erzählungen und Kurzprosa*, hg. v. Jörg Bong, Jürgen Hosemann, Oliver Vogel, Frankfurt/M. 2009, 104–137, hier 104. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe und werden im Text in Klammern mit «H» und Seitenzahl angegeben.

ihrer Verfasstheit, ihrer Verfahrensweise und ihrer medialen Bedingungen im Spannungsfeld zwischen Überkommenem und potenziellen Handlungsräumen bewegt. Durch das Umschlagen von Schreibgegenstand und Schreibreflexion schieben sich im Text fortwährend Perspektiven des heizenden und schreibenden Protagonisten ineinander. Dadurch wird ein produktives Moment innerhalb des Schreibens freigelegt. Angelika Winnen hat bereits in ihrer detaillierten *Heizer*-Lektüre das Ineinanderschieben von Erzähl- und Figurenperspektive herausgestellt.⁹ Als Weiterführung ihrer Überlegungen möchte die folgende Lektüre jedoch die komplexe Schreibszene innerhalb der Erzählung in den Blick nehmen und nach ihren theatralen Effekten fragen, die sich an die verschiedenen Weisen des Reparierens rückbinden lassen. Diese Annäherung an den Text stellt ein programmatisches Schreiben Hilbigs heraus.

Ein Reparaturprozess deutet sich bereits im Paratext an, der Bruchstellen des DDR-Literatur-Kanons sichtbar macht und die Haltung Hilbigs zu dessen Inkohärenz zeigt. Mit dem Titel seiner Erzählung nimmt Hilbig Bezug auf das erste Kapitel aus Franz Kafkas unvollendetem Roman *Der Verschollene*, das noch zu Lebzeiten Kafkas als Fragment veröffentlicht wurde.¹⁰ Auch inhaltlich ruft er die Strukturen in Kafkas *Amerika* auf und verschiebt sie in seinen Text und damit in die DDR. Mit Bezugnahme auf den Prager Schriftsteller, die Hilbig in *Der Heizer* für die Darstellung eines ohnmächtigen Subjekts in einem undurchsichtigen System nutzt, schreibt er sich in eine zentrale Kanon-Debatte der DDR-Kulturpolitik ein, die seit der Staatsgründung immer wieder geführt wird und die Kafka-Beschäftigung bis in die 1980er Jahre zur kulturpolitischen Handlung macht.¹¹ Der anfängliche Kurs der SED folgt zum einen einer gezielten Abgrenzung zur BRD, deren Nachkriegsliterat_innen von Kafkas Werken maßgeblich beeinflusst wurden. Zum anderen gilt Kafka «als Vertreter spätbürgerlicher Dekadenz [...], die weder in der antifaschistisch-demokratischen Neuordnung noch beim Aufbau des Sozialismus einen Platz haben konnte[]».¹² Die Literatur-Debatte, die sich mehr und mehr zu einem Stellvertreterstreit über die gesamte sozialistische Kulturpolitik ausweitet, kulminiert 1963 auf der Kafka-Konferenz in Liblice, auf der ein ost- und auch westeuropäisches Publikum über die Werke Kafkas diskutiert.¹³ Einige Teilnehmer_innen der Konferenz betonten die Wichtigkeit Kafkas für die «wahrgenommene[n] Entfremdungsphänomene im Sozialismus».¹⁴ Da die Konferenz rückblickend für manche Intellektuelle als «Initialzündung des Prager Frühlings» verstanden wird,¹⁵ scheint es kaum verwunderlich, dass der Führungskader den anfänglichen Kurs in den Folgejahren allmählich zu entschärfen versucht. Beispielsweise erscheint 1967 der *Amerika*-Roman im Aufbau-Verlag, ohne für weiteren Zündstoff in der Debatte zu sorgen.¹⁶ Trotz der Entspannung «verlangte die Adaption Kafkas Kriterien, die anschlussfähig an akzeptierte Codes waren».¹⁷ Daher steht die ausgewiesene Beschäftigung mit Kafka stets im Verdacht der kulturpolitischen Kritik oder gar des oppositionellen Verhaltens.¹⁸ Sie bleibt bis in die 1980er Jahre ein Ausschlusskriterium für die Herausgabepolitik der DDR.

⁹ Vgl. Angelika Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*, Würzburg 2006, 223–279.

¹⁰ Vgl. ebd., 227 f. Als Nachlassverwalter veröffentlichte Max Brod 1927 das Romanfragment unter dem Titel *Amerika*, für die spätere kritische Ausgabe im S. Fischer Verlag 1983 wurde jedoch der Titel *Der Verschollene* gewählt, der aus Kafkas Briefen an Felice Bauer hervorging. Vgl. Manfred Engel: «Der Verschollene», in: ders., Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2010, 175–191, hier 176.

¹¹ Eine detaillierte Analyse der Kafka-Lektüre und der kulturpolitischen Auseinandersetzungen in der DDR kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Vgl. z. B. Martina Langermann: «Faust oder Gregor Samsa?», Kulturelle Tradierung im Zeichen der Sieger, in: Birgit Dahlke, Martina Langermann, Thomas Taterka (Hg.): *Literatur-Gesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*, Stuttgart, Weimar 2000, 173–213 oder Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 18–31.

¹² Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1997, 81.

¹³ Vgl. Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 19–20.

¹⁴ Langermann: «Faust oder Gregor Samsa?», 203.

¹⁵ Manfred Behn: Auf dem Weg zum Leser. Kafka in der DDR, in: *Text+Kritik*, Nr. 7, 1994 = Sonderband: Franz Kafka, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 317–332, hier 324.

¹⁶ Vgl. Langermann: «Faust oder Gregor Samsa?», 207.

¹⁷ Ebd., 209.

¹⁸ Vgl., ebd., 209 f.

Angesichts dieser Deklassierung ist kaum verwunderlich, dass Hilbig die Erzählung *Der Heizer* in der DDR nicht veröffentlichen kann, jedoch findet er einen behelfsmäßigen Umgang damit: Während die Erzählung zwar nicht 1983 im Leipziger Band *Stimme Stimme* publiziert wird, erscheint sie jedoch schon 1982 im Prosaband *Unterm Neomond* im S. Fischer Verlag in Frankfurt am Main.¹⁹ Mit der westdeutschen Veröffentlichung, die sowohl von ostdeutschen Schriftsteller_innen als auch von der Staatssicherheit sehr wohl gelesen wurde, scheint Hilbig den DDR-Kanon in seinem Sinne zu «reparieren», indem er die Kafka-Lektüre trotz aller Reglementierungen literarisch aufnimmt und im Lebensalltag der DDR platziert.

In ihrem kulturpolitischen Reparaturprozess gibt die Erzählung Anlass für Aufsehen und verhandelt zugleich inhaltlich ein Wissen über Strategien der Aneignung, die eine Verknüpfung von Überkommenem und zukünftigem Handeln herstellen. Die Kesselanlage als Abgenutztes und Überholtes bietet dabei den Ausgangspunkt für die Inszenierung eines Eklat:

Er spürte, daß ihm alle Courage zu dem Eklat, wie er sein Vorhaben nannte, geschwunden war [...]. Er wollte nichts, als auf die Zustände in Werk 6 aufmerksam machen, oder vielmehr, nicht so weitgehend, auf seine eigenen Probleme dort in diesem abgelegenen Betriebsteil, aber dazu mußte es einen Anlaß geben, der seinen Fall bis in die Büros der weiterreichenden Verantwortlichkeiten trug, die Energetik, seine unmittelbaren Vorgesetzten also, schien ihm eine zu niedere Stufe einzunehmen innerhalb der Leitungspyramide des Betriebes. Am geeignetsten dazu konnte ein Ereignis mit einem gewissen politischen Geruch sein, das natürlich keine juristischen Folgen haben durfte. [...] Man mußte die verbleibenden geringen Möglichkeiten nutzen [...], man mußte den *Eklat* inszenieren, erreichen, daß der Alte sagte, weg mit diesem Mann, er ist in Werk 6 verrückt geworden, er soll sich am Ferndampf erholen ... (H 111–113)

Die Inszenierung ist eine politische Gratwanderung: Der Protagonist muss seinen Vorgesetzten rhetorisch so begegnen, dass sein Anliegen auf höherer Ebene Gehör findet, ohne selbst Repressalien zu riskieren. Der «politische [] Geruch» entsteht an der Stelle, an der Protest und offizieller Diskurs aufeinander treffen. Der Heizer nutzt den ideologisch gelenkten Diskurs, dem sowohl er als auch seine Vorgesetzten unterliegen, indem er in seiner politischen Affirmation Kritik an den bestehenden Verhältnissen übt. Die veraltete, nicht mehr leistungsfähige und reparaturbedürftige Kesselanlage fordert in einem propagierten «Arbeiter- und Bauernstaat» den Eklat regelrecht ein. Als Überholtes offenbart sie die Notwendigkeit von Reparaturarbeiten im Werk und macht zugleich die Kluft zwischen sozialistischen Idealen und real existierendem Sozialismus sichtbar. Nicht nur der Anlass, auch das Mittel des Protests – also das Verweigern der Solidaritätsspende – zeugt von politischer Brisanz. Die Solidaritätsspende in DDR-Betrieben ist eine kollektive, vermeintlich freiwillige Spendenaktion, der man sich aber nicht unbemerkt entziehen kann. Die Spende wurde zur «Unterstützung von sozialistischen

¹⁹ Vgl. Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 226. So schreibt Hilbig 1981 in einem Brief an Klaus Höpcke, den stellvertretenden Minister für Kultur, dass er sich entschlossen habe, «den Prosaband *Unterm Neomond*, im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, zu veröffentlichen, unter Bedingungen, die keinerlei in der DDR eventuell erwachsende Ansprüche auf dieses Buch beeinträchtigen. Eingedenk dessen beabsichtige ich, da[s] vollständige Manuskript dieses Buches für eine unzensurierte Veröffentlichung in der DDR dem Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, zu überlassen [...]. Ich unterwerfe mich nicht der Zensur, Sie oder eine andere Institution der DDR um Erlaubnis für diese beiden Veröffentlichungen zu bitten.» Wolfgang Hilbig, Brief vom 16.2.1981, in: ders.: «Ich unterwerfe mich nicht der Zensur». Briefe an DDR-Ministerien, Minister und Behörden, hg. und kommentiert v. Michael Opitz, Frankfurt/M. 2021 (Neue Rundschau, Bd. 132, Nr. 2), 64–69, hier 66.

Befreiungsbewegungen und befreundeten Regierungen» gesammelt, um den Kampf gegen den Imperialismus zu bestreiten.²⁰ Die Verweigerung in der Erzählung bedeutet daher, den internationalen Solidaritätsgedanken des Staates zurückzuweisen. Der zwar fingierte, dennoch belastbare Anlass scheint das oppositionelle Verhalten wiederum in eine innenpolitische Logik einzubinden, denn noch vor der Hilfestellung gegenüber anderen sollten die Arbeitsbedingungen den eigenen sozialistischen Maßstäben genügen.

Im Benennen dieses Vorgangs und in den daran anschließenden Überlegungen stellt sich die geplante Rede des Protagonisten als eine ihm nicht eigene Rede oder als Zitat insoweit dar, dass der Text dies durch die Kursivsetzung des Wortes «Eklat» markiert.²¹ Während sich dieses bei der Erstnennung in das Geschriebene einfügt, konstituiert der Text in weiteren Reflexionen des Heizers eine Distanz, sodass «Eklat» in der Zweitnennung kursiv aus dem Text hervortritt. In der Performanz der Typografie thematisiert sich der Text selbst als etwas Geschriebenes. An dieser Stelle lässt sich schon die Vermutung formulieren, dass sich der Text an einen versteckten innerdiegetischen Schreibakt bindet, der hier sichtbar wird. Die Typografie stellt einen Widerstand in der Rezeption dar, der das Aufschreiben der Geschehnisse in den Text mit einträgt. Dabei verbleibt der Text nicht nur in der Bedeutungsgenerierung der Normalschrift, sondern das Kursive als typografischer Effekt nimmt auch aktiv an diesem Prozess teil. In der Spanne zwischen Erst- und kursiv gesetzter Zweitnennung wird die Normalschrift zu etwas semantisch Ungenügendem, das mithilfe der Kursivsetzung ausgebessert wird.²² So präsentiert sich die Erzählung als geschriebenes Arrangement, das sich selbst auf der Ebene der Bedeutungsgenerierung repariert und sich typografisch zugleich als Repariertes markiert.

Nach diesen Vorüberlegungen zum geplanten Eklat erreicht der Heizer das Büro seines Vorgesetzten und ist mit einer neuen Situation konfrontiert, die seine Pläne zu durchkreuzen droht. Nicht nur, dass der völlig übermüdete Heizer mit Kaffee und Kognak empfangen wird, die seine Aufmerksamkeit zusätzlich zerstreuen, neben seinem alten verhandlungsbereiten Meister ist auch dessen strikter, erst kürzlich eingesetzter Nachfolger anwesend. Beide zusammen scheinen eine eigene Strategie – oder vielmehr eine eigene Inszenierung – zu verfolgen. Noch bevor der Heizer seinen vermeintlichen Protest vorbringen kann, kommt der alte Meister ihm zuvor:

– Ich glaube, man muß doch, stellte der alte Meister fest, einen zweiten Mann für das Kesselhaus Werk 6 haben [...] – Ein zweiter Mann, sagte der Heizer, das fehlte wirklich noch ... – Er war zur Ironie zu erschöpft, aber er sah sich in den wenigen Stunden, die ihm als Pausen zwischen dem Trimmen der Kohle verblieben und in denen er sonst [...] über seinen Schreibheften hockte, vom leeren Geschwätz irgendeiner ihm zugeordneten Hilfskraft belästigt, zwar hätte er Zeit und Kraft gewonnen, diese aber täglich aufs nutzloseste verplaudert mit einem Menschen, der nichts von den *Aufgaben seines zweiten Lebens* wußte oder begriff; schließlich sah er sich vor den Vorgesetzten seinen Gehilfen ablehnen, ein Beispiel setzend, daß die Arbeit in Werk 6 gut allein bewältigt werden konnte.

20 André Albrecht: Das institutionelle Erbe der DDR-Entwicklungspolitik. Was vom Solidaritätskomitee und den internationalen Bildungsstätten blieb, in: Thomas Kunze, Thomas Vogel (Hg.): *Ostalgie international. Erinnerungen an die DDR von Nicaragua bis Vietnam*, Berlin 2010, 166–177, hier 167.

21 Vgl. Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 259 f.

22 In ihrer Lektüre verweist Winnen auch auf die Veränderung des Wortes «Eklat», durch das «Hilbig an dieser zweiten Stelle durch Kursivsetzung den intertextuellen Bezug deutlich macht. Die Art der graphemischen Interferenz durch Kursivierung ist das charakteristischste Merkmal für Markierung von Intertextualität innerhalb des Haupttextes: es lassen sich immerhin achtzehn kursiv hervorgehobene Einzelwörter oder Wortgruppen auf den vierzig Seiten des Textes zählen, von denen die meisten – in unterschiedlicher Abstufung – als intertextuelle Bezüge gelesen werden können. [...] Diese Form der Markierung im Text wendet sich [...] ausschließlich an den Leser, da sie auf der Schriftlichkeit des Textes basiert, zu der die Protagonisten der Erzählung keinen Bezug haben. In der Erzählung «Der Heizer» aber läßt sich diese Trennung zwischen werkimmanentem und äußerem Kommunikationssystem aufheben, wenn man davon ausgeht, daß der Protagonist später die Rolle des Autors übernimmt und daher über den Text als solchen verfügen kann.» Ebd., 259 f. Was Winnen jedoch nicht weiter ausführt, ist, dass hier eine zeitgleiche Schreibszenen entfaltet wird und der Text sich dieses Wort zu eigen macht, um sich im Geschriebenen selbst zu reparieren und als Repariertes auszustellen.

Nie zuvor hatte er sich *sehen* können im Kesselhaus Werk 6, arbeitend in der Katakombe des alten Kohlebunkers ... in der jetzigen Verfassung war es ihm plötzlich möglich, sich deutlich zu sehen. – In den Beschreibungen seines Lebens lag deutlich ein zwanghafter Zug ... die Suche nach einer Rechtfertigung; der Boden, auf dem dieses beschriebene Leben sich bewegte, war ein vorbereiteter Boden, vorbereitet für Explosionen, in den Ausdünstungen, Aufwirbelungen über diesem Boden, und in dem Lärm, der die Stimmwerkzeuge des Heizers mit einem erdigen Belag zu verschließen drohte, formte sich ihm jedes beliebige Wort zu einem Aufschrei, beliebige Sätze schlossen sich zusammen zu Expertisen für die Stiftung eines Brands. (H 122 f.)

Das Bestreben des alten Meisters scheint das Anliegen des Heizers insofern zu erfüllen, als er Zeit gewonnen hätte, doch müsste er sie, um sein Schreiben unentdeckt zu lassen, «aufs nutzloseste verplauder[n]». Dieser Wendung kann der Heizer – erschöpft von der Nachtschicht – nicht mal mit Ironie begegnen. Im Zuge dessen konstituiert die Phrase des Sich-Sehens eine eigentümliche Außenansicht des Heizers, die eine Bewegung vom eigentlichen Geschehen im Büro hin zu seinem Arbeitsplatz nach sich zieht.²³ Während das erste Sich-Sehen die imaginierte Vorstellung des Heizers einleitet, wie sich sein Arbeitsplatz durch den Vorschlag des alten Meisters ändern würde, bewegt das zweite den Text von dieser Vorstellung weg und wieder zum Gespräch mit dem alten Meister hin. In dieser gedanklichen Ausschweifung, die von den ersten zwei Momenten des Sich-Sehens gerahmt wird und nicht mehr zur direkten Rede, sondern distanzierter zur erlebten Rede zurückführt, nimmt sich der Heizer als eine Figur wahr, die das Angebot ablehnt, sich selbst der Grundlage des Ekklats beraubt und notgedrungen einem anderen Skript folgt – dem ihrer Vorgesetzten.

Mit dem dritten Sich-Sehen bricht unvermittelt – auch typografisch durch den Absatz ausgestellt – eine Szene am Kessel in den Text ein. Anders als bei den vorherigen Malen ist das Sehen hier kursiv gesetzt und bindet sich dadurch an die «*Aufgaben seines zweiten Lebens*» – demnach an das heimliche Schreiben. Es wird von einem Können begleitet, das dem Heizer die Möglichkeit einräumt, sich aus der Außenperspektive als eine arbeitende Figur am Kessel zu beobachten. Das vierte Sich-Sehen überwindet in der Nachträglichkeit den Bruch zum Vorangegangenen und wandelt den Blick des Protagonisten von einem eröffnenden Sehen-Können zu einem fokussierten Deutlich-Sehen. In dieser Justierung wird der Blick mit den «Beschreibungen seines Lebens» gekoppelt, in denen er zwanghaft schreibend nach einer Legitimation sucht.

Folgt man der Spur, dass sich kursiv gesetzte Wörter als Widerstände in den Text eintragen, an denen sich die Schreibszenen offenbart, steht das Heizen in Verbindung mit dem Schreiben. Auf der Ebene der Typografie stiftet der Text diese Verbindung durch die Kursivsetzung von «*Aufgaben seines zweiten Lebens*» und «*sich sehen*». Das Fundament oder die «Rechtfertigung» zum Schreiben ist für den Heizer in der Form gegeben, dass es sich auf einen «vorbereitete[n] Boden» bezieht – auf das bekannte und sich stetig wiederholende Arbeiten am

²³ Winnen beschreibt diese Außenansicht folgendermaßen: «Die Abgrenzung dieser Passagen vom Erzählerbericht und ihre Zuordnung zur Perspektive der Hauptfigur, die aufgrund der einleitenden Signale (er sah sich) zunächst unproblematisch erscheint, ist schon nach einigen Zeilen, sobald die Signale in den Hintergrund getreten sind, nicht mehr eindeutig zu leisten. Schuld daran ist die Tatsache, daß der Heizer in den ›Visionen‹ nicht nur die Funktion des Erzählers, sondern auch dessen Stil und Beobachterstandpunkt übernimmt.» (Ebd., 229 f.) Dabei verkennt sie jedoch, dass das auflösende Moment nicht nur im Vergessen des Sich-Sehens liegt, sondern auch in den Wiederholungen der Phrase, durch die der Text eine Drehbewegung vollzieht und nicht mehr gänzlich an den Ausgangspunkt zurückkehrt.

Kessel. In der Metaphorik des beständigen Heizens formen sich Wörter und Sätze zusammen, um mit dem Wissen von der «Stiftung eines Brands» gegen die Bedrohung des Stimmverlustes zu kämpfen und einen «Aufschrei» zu konstituieren. Trotz der Distanz zwischen der erlebten Szene im Büro und der beschriebenen am Kessel bindet sich dieser Aufschrei wieder an das Vorhaben, einen Eklat zu erzeugen. Während der Text eine ausschweifende Bewegung in Form einer Introspektion vollzieht, wird das Heizen sowohl zur Form als auch zum Gegenstand des Schreibens.²⁴ Im Umschlagen von Schreibgegenstand und Schreibreflexion bewegt sich der Text im Spannungsfeld zwischen dem Abgenutzten und seiner Aneignung und repariert sich in dieser Verfahrensweise selbst.

In die Kessel-Szene fügt sich eine weitere Reflexion ein, die sich implizit an die Konfrontation mit dem alten Meister rückbindet:

In jedem Winter, in seiner aussichtslosen Tiefe, [...] geschah es, daß er sich schwor, im Frühjahr das Werk zu verlassen. – Er redete es sich ein, aber dann hätte er die Stadt verlassen müssen, eigentlich hätte er das Land verlassen müssen, in dessen Kleinstädten die Polizei einen so schlechten, von verfaulten Zähnen verdorbenen Geschmack hatte, und von Argwohn und Entsetzen riesenhaft sich weitende Augen, auf die Nachricht stierend, daß der *Heizer* plötzlich nicht mehr heizen wolle, statt dessen aber die unüberprüfbarsten Dinge an einem versteckten Schreibtisch ausbrüte. Ein Anblick, dem er sich nicht entziehen konnte, der ihm den Mund öffnete ... war der Anblick auch so künstlich, wie ihm die Figurensprache seiner Person immer dann erschien, wenn er, innerhalb der einen seiner verschiedenen Existenzen, sein Abbild aus der anderen vor sich zu reproduzieren suchte ... bannte ihn, offenen Munds in der wüsten Beleuchtung eines winkligen Heizungskellers, von riesenhaft irrenden, sinnlos handelnden Schattengruppen umtanzt, sah er sich seinen Körper einer wütenden Sisyphosarbeit unterwerfen [...]. (H 125)

Eine Kündigung scheint ausgeschlossen, denn dies würde eine Erklärung erfordern, die noch mehr Aufmerksamkeit erregen würde: Wenn er die Stelle aufgäbe, schlossen sich Fragen nach einer anderen Beschäftigung an. Während der Arbeitsort am Kessel nicht den Verdacht auf sich lenkt und somit keinen Anlass für eine Erzählung bietet, ist der Schreibtisch, an dem «unüberprüfbarste [] Dinge» vor sich gehen, vor diesem Blick versteckt und daher von polizeilichem Interesse. In der Antizipation eines polizeilichen Blicks entwirft der Protagonist – durch die Kursivsetzung als Titel markiert – eine «*Heizer*»-Erzählung, die ihn als Figur einsetzt. Mit dem Verweis «auf die Nachricht stierend» ist dieser Blick immer schon an Schriftlichkeit gekoppelt, jedoch bleibt der Status dieser Nachricht völlig unklar. In der Vermutung, dass es sich dabei um eine geheim-polizeiliche Mitteilung handelt, wird die Nachricht zu einem Schriftstück der staatlichen Überwachung. In der Kursivsetzung des «*Heizer[s]*» koppelt sie sich aber auch an die Erzählung selbst und eröffnet Momente der Rezeption, die die textuelle und metasprachliche Ebene ineinander übergehen lässt. Die Gleichzeitigkeit von geheim-polizeilicher Mitteilung und literarischem Text wird ausschließlich in der Performanz der Typografie sichtbar. Dieser Effekt zeigt ein

²⁴ In dieser Gleichzeitigkeit ist die Kessel-Szene – «im Wettlauf mit den in Kesseln niederbrechenden Feuern» (H 123) – sprachlich durch parataktische Satzkonstruktionen geprägt, wie auch Winnen betont, vgl. Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 230. Ein Beispiel dafür ist: «In den schwarzen, mit jedem Schwung der Schaufel aufschießenden, von der niedrigen Decke zurückflutenden Wolken von Staub war der Heizer kaum sichtbar, nur sein nasser Gesichtsfleck mit dem geöffneten, blutrot erscheinenden Mund tauchte nach jeder der Drehungen seines Oberkörpers einen Augenblick in das rote Licht der geschwärzten Glühbirnen.» (H 123).

Wissen darüber, dass reparierendes Schreiben in seinem fortwährenden Wuchern nicht nur von der Literatur, sondern auch von der Volkspolizei und der Staatssicherheit praktiziert wird. So stellt ebenso der Text eine Gratwanderung dieser Strategie aus, die als Etablierung eines eigenen Schreibprozesses auch Material für die Gegenseite liefern kann.

Der «Anblick», der ihm den Mund öffnet, wird von ihm selbst konstituiert und lässt ihn in Heizer und Schreibenden zerfallen, ohne eine völlige Spaltung herbeizuführen. Winnen stellt in diesem Zusammenhang fest, «daß sich eine (primäre) Figur selbst zum (sekundären) Erzähler aufschwingt und in dieser Funktion von einer (sekundären) Figur erzählt, mit der sie letzten Endes identisch ist».²⁵ In einer Fußnote räumt sie dabei ein, dass das Adjektiv «identisch» in einem oberflächlichen Sinne gemeint sei und immer wieder in Frage gestellt werden müsse. Einerseits betrachtet Winnen das Geschehen durch ihre Zuordnung von primär und sekundär in gewisser Weise als autonom vom Schreibprozess. Die hier angestellte Lektüre hat bereits angedeutet und wird noch weiter ausführen, dass das Geschehen in der Gleichzeitigkeit des Schreibprozesses zu denken ist. Andererseits führt Winnen nicht weiter aus, dass dieser Bewegung ein produktives Moment für das Schreiben innewohnt, das gerade aus dem Nicht-identisch-Sein entsteht. Daher scheint das Aufschwingen nicht ganz die Bewegung zu beschreiben, die mit den Sich-sehen-Phrasen einhergehen, vielmehr ist es ein abruptes Umschlagen, das stets die Vorzeichen im Text ändert. In dieser Passage gleitet dem Protagonisten die Darstellung seiner Heizer-Existenz ins Künstliche ab, das demgemäß – durch die Auslassungspunkte offenbar – den Abbruch zur Folge hat. Mit dem Scheitern der Darstellung und markiert durch ein weiteres Sich-Sehen kehrt der Protagonist an den Kessel zurück, ergibt sich in die «Sisyphosarbeit» – in die nicht enden wollende Arbeit des Heizens – und zitiert einen anderen Text: den griechischen Mythos des Sisyphos, der die Kessel-Arbeiten nun doch beschreibt. Das Paradoxe an dieser Reparaturbewegung ist das fortwährende Umschlagen von Schreibgegenstand zu Schreibreflexion: Wenn der Schreibende mit der Darstellung des Heizers scheitert, kehrt er als Heizer zur Arbeit am Kessel zurück, die er wieder mit einem anderen Text beschreiben kann. So wird dem Heizen ein Schreibverfahren abgewonnen, das den eigenen mit einem anderen Text repariert. Diese Reparaturarbeit beschränkt sich dabei nicht nur auf literarische Texte, wie auch am Ende der Kessel-Szene deutlich wird:

[E]inmal stand er erstarrt, ohne die fetten gelbgrünen Metastasen zu beachten, die, ein blutgetränkter Rotz, aus der Bronze seiner Muskulatur fuhren, in der veralteten Schönheit eines vernichtungswürdigen, kultischen Denkmals unter den Kaskaden von Dreck, [...] in einer seinem Status verdankten, endlich erlernten Sprache [...] stieß er Sätze hervor, die ihm von der Güte des neunzehnten Jahrhunderts schienen: die Situation des Werkes ist das Sinnbild des ökonomischen Verhaltens in diesem Land, ein Fortschritt, diesem System der Kleinstaaterei angemessen, der Leidtragende aber ist die Klasse, die in Erwartung dieses sogenannten Gespensts, dieses europäischen, so schauerlich grinst, laßt uns, ehe wir so ganz fadenscheinig werden,

²⁵ Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 231.

wieder übers Meer fliehen, *ein stolzes Schiff* ... oh, laß uns kommen, Afrika aller un-
verrichteten Dinge.

Der Heizer, den ein langer, besorgniserregender Hustenanfall von solcher Sprache
abschlug, oder zumindest aus einem ganz unangebrachten Hohngelächter erlöste,
hörte das beruhigende Reden des alten Meisters: Eins aber noch, und das ist meine
letzte Amtshandlung hier auf dieser Bude. (H 126)

Der Moment des Umschlagens wird durch den Körper des Protagonisten aus-
gestellt. Während der Körper vorher ständig in Bewegung war, um die Arbeit
als Heizer zu verrichten, «erstarrt» er hier zum sozialistischen Topos des Arbei-
terhelden. Dieser wird, wie Winnen erläutert,

teils, ohne die Sprachebene des Klischees zu verlassen, durch eingefügte Kommentare
fragwürdig gemacht – so wird etwa die Schönheit explizit als «veraltet» [...] bezeichnet,
das Denkmal als «vernichtungswürdig» beurteilt –, teils wird das Klischee auf der Ebene
scheinbar neutraler Beschreibung durch die Brechung der Sprachebene unterlaufen.²⁶

Der alte Glanz des «Denkmals» ist zwar noch als Relikt einer ideologisch ver-
klärten Vorstellung zu erkennen, doch ist der physische Körper durch die über-
mäßige Beanspruchung an der veralteten Kesselanlage sichtlich abgequält und
krank. So wird der idealisierte und in sprachlichen Klischees geformte Text-
Körper unterlaufen und als hochstilisierte Konstruktion entlarvt, die nur wenig
mit der Arbeitswelt des Heizers zu tun hat.²⁷

Zum einen wird der arbeitende Körper erst durch den sozialistischen Topos
konstituiert, zum anderen dringt der Topos wie eine Krankheit in den Körper
ein, sodass er die Aussagen über den Betrieb als Textfragmente «in einer sei-
nem Status verdanken, endlich erlernten Sprache» förmlich ausstößt. Als
Körper, der aus dem Topos hervorgeht, wiederholt er zwar die Sätze «von der
Güte des neunzehnten Jahrhunderts», aber in Form von «blutgetränkte[m]
Rotz». Die Sätze werden durch Hinzufügungen oder ironische Brechungen
zu Sekreten, die sich erst im Ekelhaften des physischen Arbeiterkörpers
offenbaren. So wird es nach Winnen ironisch, «wenn der Heizer die aktuelle
«Situation des Werkes» in Marxscher Diktion als «Fortschritt» bezeichnet», ob-
gleich diese Situation vielmehr «Marx' Analyse der bürgerlich-kapitalistischen
Gesellschaft des 19. Jahrhunderts» zu entsprechen scheint.²⁸ Der vom sozialis-
tischen Topos geformte Text-Körper stößt demnach die ideologisch angemes-
senen Textfragmente aus, doch im Ausstoßen eines erschöpften und kranken
physischen Körpers schlägt dieses scheinbar konforme Verhalten in eine Kri-
tik um. Der sozialistische Topos des Arbeiterhelden wird zu einem körperlo-
sen Wesen, in Anlehnung an das *Kommunistische Manifest* zu einem Gespenst,
das den «Leidtragende[n]» erscheint. Dieses Gespenst stellt auch den Bezug
zum Betriebsgelände her, das «[der Heizer], mit einer alten, fremd gewordenen
Bezeichnung, *gespenstig* nannte» (H 105).²⁹

Der Aufruf zur Flucht über das Meer markiert wieder einen Moment des
Umschlagens. Winnen liest diese Stelle als Anknüpfung an eine Tradition

²⁶ Ebd., 245.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Ebd., 246.

²⁹ Vgl. ebd. Überdies verbindet
sich diese Stelle auch mit der geis-
terhaften Gestalt, die sich scheinbar
an den Bus krallt. «In diesem Augen-
blick sah der Heizer, in einem der
Plexiglasfenster in der hinteren Falt-
tür des Busses, ein altes, runzliges,
gelbes Gesicht mit hervortretenden
Augen, das sich von außen an die
Scheibe preßte, das Schreien eines
aufgerissenen Mundes zerbrach
unhörbar, der schnell anfahrende
Bus wischte dieses Gesicht fort [...].
Später glaubte der Heizer beschwö-
ren zu können, daß er aufgesprun-
gen und zum Rückfenster gestürzt
war, draußen auf der im Dunkel
verschwindenden Straße aber nichts
als den wirbelnden Schnee gesehen
hatte [...]» (H 108).

innerhalb der ostdeutschen Literatur, für die beispielsweise Volker Brauns Essay «Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität» steht, in dem «Afrika» als Metapher für die Abkehr von der sozialistischen Utopie» verwendet wird.³⁰ In *Vorblick auf Kafka* betont Hilbig, dass das «Amerika» im *Verschollenen* «ein geistiges Bild der anderen Welt für Kafka» sei, «der damit freilich einer spezifisch deutschsprachigen Literaturtradition folgte, die von einem wirklichen Amerika keine Notiz nahm».³¹ So sind sowohl in Kafkas *Verschollenem* als auch in Hilbigs *Heizer* weniger konkrete Orte gemeint; vielmehr sind es fiktive Orte der Literatur. Während Kafkas Protagonist Karl Roßmann aufgrund der Affäre mit einem Dienstmädchen aus dem gewohnten Europa ausgestoßen und nach Amerika geschickt wird, um schließlich als Verschollener zu enden, sehnt sich Hilbigs Heizer nach diesem Exil «aller unverrichteten Dinge» und ruft es förmlich an. Wie Winnen erläutert, ist der Aufruf «laßt uns [...] wieder übers Meer fliehen» als eine erneute literarische Vergemeinschaftung eines Wir zu verstehen,³² jedoch scheint der zweite Appell «laß uns kommen» dem Sehnsuchtsort zu gelten, der die Flüchtenden in Empfang nehmen soll. Das Auslaufen vom «stolze[n] Schiff» bindet sich in seiner Kursivsetzung an den Schreibprozess, der sich hier als Befreiung aus der Arbeit am Kessel und zugleich aus der ideologisch geprägten Sprache darstellt.

Diese bevorstehende Schreibreise wird jäh von einem «ganz unangebrachten Hohngelächter» unterbrochen, das einen «besorgniserregende[n] Hustenanfall» auslöst. Der physische Körper holt demnach den Heizer aus dem Schreibprozess wieder in das Büro zu den Vorgesetzten zurück. In dieser Ausschweifung entwirft der Protagonist trotz der misslungenen Flucht insoweit eine Strategie, als er sich dem alten Meister, der von der gedanklichen Abwesenheit seines Heizers nichts bemerkt zu haben scheint, mit einem intervenierenden «Nein» entgegenstellt:

– Nein, sagte der Heizer, sich über den aufwachenden Klang seiner Stimme wundernd, das schneidende, das furchtbare Wort war gefallen und hallte noch in der Stille des Büros, von der sich die scheinbar absatzlos weiterredende Stimme des alten Meisters kaum abhob. [...] Natürlich, sagte dieser [der alte Meister] [...] – Dabei rückte er [...] die Spendenliste noch einmal direkt vor den Heizer hin, der, anschließend diese Bewegung im Auge, mit lauter Stimme erklärte: Ich sagte, daß ich hiermit die Spende *verweigere*, verstanden, *verweigere*, ich *weigere* mich, aus dem oben genannten Grund, eine Spende zu zahlen. – Er blickte den alten Meister nicht an, spürte aber, an dem um eine Nuance stärker durch die Nase fahrenden Zigarettenrauch, daß dieser lächelte. (H 126f.)

Nach der bisherigen Sprachlosigkeit im Büro emanzipiert sich der Protagonist. Der Eklat beginnt mit einem durchdringenden «Nein» des Heizers, der von dem «aufwachenden Klang seiner Stimme» selbst überrascht wird. Während das «Nein» noch «in der Stille des Büros» hallt, kulminiert der Protest in dem dreifach wiederholten und kursiven (Ver-)Weigern. In der Absicht einer Klimax, die sich nur schwach durch die Wiederholung des

³⁰ Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 246. In Brauns Essay heißt es: «Wenden wir uns um in unser Unglück. Gehen wir wieder in das alte Land hinein. Keine Ausflüchte; wir müssen ins Innere gehn»; Volker Braun: *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*, in: ders.: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*, Leipzig 1988, 95–120, hier 115. Mit diesem Aufruf versucht er, wie Ursula Heukenkamp betont, eine «Synthese von Afrika und Utopia im Zeichen der kommunistischen Zukunft», Ursula Heukenkamp: *Von Utopia nach Afrika: Utopisches Denken in der Krise der Utopie*, in: *Text + Kritik*, Sonderband *Literatur in der DDR. Rückblicke*, München 1991, 184–194, hier 186. Diesen Gang ins Innere bezeichnet Braun als «innerste[s] Afrika», Braun: *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*, 115.

³¹ Wolfgang Hilbig: *Vorblick auf Kafka*, in: ders.: *Werke. Bd. 7: Essays – Reden – Interviews*, hg. v. Jörg Bong, Jürgen Hosemann, Oliver Vogel, Frankfurt / M. 2021, 39–50, hier 48. Auch Winnen nimmt auf diese Stellen in *Vorblick auf Kafka* Bezug, verweist aber nicht auf die Unterschiede zwischen Kafkas und Hilbigs Protagonisten. Vgl. Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 247.

³² Vgl. ebd., 247f.

gleichen Verbs zeigt, wird seine Intervention jedoch im Text kursiv markiert.³³ In der Rückbindung an die Schreibszene versucht der Protagonist, seine Rede nachträglich und typografisch zu verstärken. Es entstehen hierbei mehrere Lektüre-Ebenen, die sich gegenseitig bedingen: Die Geschehnisse im Büro werden scheinbar vorweggenommen, da die typografische Verstärkung des Protestes ein erstes Indiz dafür ist, dass der Heizer mit seinem Vorhaben scheitern wird/gescheitert ist. Auch mit dem Lächeln des alten Meisters als Reaktion darauf scheint die Rede nicht seiner Strategie, sondern der seiner Vorgesetzten zu folgen. Die Rede bindet sich – gegenläufig zum Eindruck der Vorausdeutung – durch die Kursivsetzung und mit dem Zusatz «aus dem oben genannten Grund» an einen zugleich entstehenden Text, der an die angedrohte Kündigung des Heizers denken lässt und die Inszenierung auf eine eigentümliche Weise unzeitlich macht. Auf der Ebene des Schreibprozesses wird protestiert, in der Hoffnung, dass die Inszenierung des Eklats als Geschriebenes gelingt.³⁴

In immer provokanteren Ausführungen,³⁵ durch die sich dann auch der neue Meister ins Gespräch einbringt, versucht der Heizer, doch noch den gewünschten Effekt seines Eklats zu erzielen:

Innerhalb meines Status, sagte der Heizer, den ich als eine Art von Sklavenstatus ansehe, ansehen muß, ist es uninteressant geworden, ob alles Für und Wider bedacht ist, wenn man sich nur erheben kann [...], über die Form der in diesem Status möglichen Auseinandersetzung ... – *Sklavenstatus* ... nennen Sie das, sagte der neue Meister, der eine Möglichkeit gefunden zu haben schien, wirklich beleidigt, das Gespräch zu beenden, *Sklavenstatus*, damit gehen Sie entschieden zu weit, unter solchen Voraussetzungen ist das kein Thema für uns. Darüber werden wir natürlich nachzudenken haben ... aber, Sie können sich verlassen, es gibt keinen Grund für uns, wie Sie es auch provozieren, uns noch höheren Ortes solcher Verfehlungen zu rühmen. (H 129)

Dadurch, dass der Ausdruck «Sklavenstatus» in den Kontext des volkseigenen Betriebs gesetzt wird, kulminiert der Eklat, denn diese Verschiebung stellt das sozialistische Fundament in Frage. Die Behauptung räumt, so Winnen, die Möglichkeit ein, «daß auch im real existierenden Sozialismus der <Sklavenstatus>, der in Marx' Analyse den Zustand der Arbeiter in kapitalistischen Betrieben bezeichnet, keineswegs überwunden ist».³⁶ Während der polarisierende Ausdruck in der Rede des Protagonisten ohne typografische Markierung erscheint, taucht nun die Kursivsetzung als eine politische Distanzierung in der Rede des neuen Meisters auf. Die Verfahrensweise des reparierenden Schreibens macht sich hier die Gegenseite zunutze. In der typografischen Hervorhebung wird der Ausdruck als ideologisch Fremdes ausgesondert. In der Aneignung des Begriffs bricht das Vorhaben jäh ab und bietet keine Gelegenheit der Korrektur. Die Gratwanderung des Eklats gelingt demnach nicht, sondern wendet sich gegen den Heizer. Nicht nur auf der Ebene der Narration, sondern auch auf der der Schreibszene lässt diese Wendung den Text scheinbar selbst scheitern, denn er

³³ Die dreifache Wiederholung versteht Winnen als ironische Brechung und Hilflosigkeit des Heizers, vgl. ebd., 251.

³⁴ Winnen konstatiert, dass es evident erscheint, «die ganze Erzählung ›Der Heizer‹ als die Verwirklichung dieses erträumten Kündigungstextes zu lesen, wobei der Heizer zum Erzähler wird, der rückblickend (daher auch manchmal vorausdeutend und kommentierend) und aus einer scheinbar distanzierter Position in der 3. Person von seinem ›Helden‹ berichtet, während der Text selbst quasi als H.s zweiter Versuch des Sprechens auf einer anderen Ebene betrachtet werden kann» (ebd., 254 f.). Mit Verweis auf den zweiten Versuch legt Winnen wieder eine chronologische Abfolge von Geschehen und Schreibprozess nahe, jedoch scheint sich der Text dieser eindeutigen Zuordnung zu widersetzen.

³⁵ Nach dem dreifach wiederholten (Ver-)Weigern erfolgt die nächste Provokation des Protagonisten, indem er das Werk als «Strafanstalt» bezeichnet (H 128). Der neue Meister weist dies folgendermaßen zurück: «Sie wollen doch geistig reger sein und übersehen, daß mit diesen Spenden schon einige Menschen vielleicht vor wirklichen Strafanstalten bewahrt worden sind» (H 128).

³⁶ Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 250.

fügt sich in den ideologisch gelenkten Diskurs ein. Das Scheitern ist jedoch, wie der Heizer wenig später reflektiert, unumgänglich:

– Der Heizer, der sich in keinem Moment hatte befreien können aus dem Sprechtext der Figur, die er, *in diesem Land aufgewachsen*, hier darstellte, wußte, daß sein durch die eigenen Worte determinierter Sieg eigentlich eine Niederlage war, der einzig mögliche, korrumpierende Sieg für ihn in diesem Land, den er auch dadurch, daß er sofort Papier und Stift verlangt hätte, *um die Kündigung zu schreiben*, nur verkleinern konnte [...]. (H 129)

Trotz seiner Provokationen verbleibt er im Sprechtext einer Figur, die «*in diesem Land aufgewachsen*» ist und einem anderen Skript folgen muss. Gefangen im determinierten Sprechtext erfährt der Protagonist «seine Rede – und zwar auch seine *Gegenrede* – als von der Sprache des Betriebs abhängige Inszenierung»,³⁷ so Winnen. Er ist eine «völlig unbedeutende Nebenrolle», auf «das Signal für seinen Abgang» wartend, «innerhalb des Stücks, das die in diesem Büro handelnden Personen aufführten» (H 129 f.). Im Büro haben die «eigenen Worte», die der Protagonist für seinen Eklat verwendet und den Vorgesetzten als mögliches Protest-Instrument präsentiert, der Gegenseite zum Sieg verholten. Die Möglichkeit, «sofort Papier und Stift» für die Kündigung zu verlangen, würde ihn nur weiter in diesen «Sprechtext der Figur» drängen und den ideologischen Diskurs weiter ausbauen. Auch im Schreibprozess und der typografischen Inszenierung hat der Protagonist sein Instrument offengelegt. Die Figur des neuen Meisters scheint sich dem Schreibenden insofern zu widersetzen, als sie auch auf der Ebene des Geschriebenen wirken kann und ihren Sprechtext so verändert, dass das Kursive nun ihrer Strategie folgt.³⁸

Nach dieser Erkenntnis muss der Heizer mit der Prämie, die höher ausgefallen ist als angekündigt und somit den korrumpierenden Sieg der Gegenseite noch einmal betont, das Büro verlassen. Zuhause angekommen schläft er kurze Zeit später ein. In einem Traum zum Ende der Erzählung verdichten sich die verschiedenen Elemente. Eingeleitet wird er von einer Außenansicht, die wieder durch den Ausdruck des Sich-Sehens entsteht:

– In einem wirren, doch ungewöhnlich eindrucksvollen Traum [...] sah er sich im Innern einer Pyramide, wahrscheinlich in der untersten der Kammern, [...] er sah sich vor einer schier endlosen Reihe von Heizkesseln arbeiten, in den Ohren das ununterbrochene Geräusch des Dampfes, der durch ungezählte, über ihm in Richtung der Pyramidenspitze zielende Rohrleitungen fauchte. Ein riesiger, nicht abnehmender Kohleberg stand ihm zur Verfügung – [...] – mit nicht nachlassender Kraft warf er Schaufel um Schaufel der Kohle in die aufbrausenden Schlünde der nächststehenden Kessel, das Prasseln in den Dampfleitungen schwoll an, stieg scheinbar bis in alle Höhen der Pyramide hinauf, und schon wieder schlugen, unersättlich, Flammen aus den nicht mehr zu schließenden Mäulern der Kessel zurück. In den geringen Pausen, die ihm blieben, lauschte er, ob über ihm [...] Schritte wären, kein Zweifel, dort oben gab es überall Schritte, in allen sich über ihm türmenden Räumen war ein Auf- und Abgehen, doch übertönte alles der Lärm des Dampfes. (H 135 f.)

³⁷ Ebd., 251.

³⁸ Auch Winnen in ihrer Verwendung der Kursivierung fügt sich scheinbar in diese Konstellation mit ein.

In diesem Blick auf sich selbst manifestieren sich alle Raumerfahrungen des Protagonisten wie «die labyrinthische Ausdehnung des Betriebsgeländes und seine räumliche Abgeschlossenheit, aus der es kein Entkommen gibt», sowie «der in der Tages-Erzählung nur angedeutete symbolträchtige Zusammenhang zwischen dem tatsächlichen Ort der Heizer [...] und ihrer sozialen Position auf der untersten Stufe der Betriebs- und Gesellschaftshierarchie» in der Architektur der Pyramide.³⁹ Insofern der Arbeitsort zuvor ein einsamer war, ist er im Traum nun ein überwachter, über dem sich Räume bis in die Spitze der Pyramide türmen. Gewahr wird der Heizer seiner Überwachung nur in Pausen, in denen er das «Auf- und Abgehen» der Schritte hört, die vorher von den Geräuschen der Kessel übertönt worden sind. Die Pausen, in denen er einst schrieb, werden jetzt von der Internalisierung der Überwachungssituation verdrängt. So steht der zuvor einsame Arbeitsort des Heizers nun durch den gescheiterten Eklat unter Beobachtung.

Vor dieser Kulisse beginnt der Protagonist dennoch das Schreiben seiner Kündigung, wobei die Erzählung nicht deutlich markiert, an welchem Ort die folgende Schreibszenen stattfindet:

– Er hatte es noch nicht gewagt, die Kündigung zu schreiben. Oder er war nicht fähig dazu, der Text seiner Kündigung würde den Umfang eines dicken Buches haben; er hatte begonnen zu schreiben, unendliche Ketten von Zusammenhängen, die für diesen Text notwendig waren, doch wem, wenn er alles in den Text aufzulösen instande war, sollte er das Buch übergeben. Er war es selbst, dem er das Buch überreichte, der *Heizer* war gekommen, um die Kündigung entgegenzunehmen, mit gebieterischer Geste überreichte er ihm, im Tausch gegen das Buch, einen großen Briefumschlag, in dem sich Münzen und Scheine aneinanderrieten, mit gewaltigem Lachen begleitete er diesen Tausch [...]. Er suchte sich zu erinnern, wie er [...] in diesen unterirdischen Raum herabgestiegen war, doch es war zwecklos, diese Erinnerung gab es wohl nur im Kopf des anderen, den er mit dem Buch sich entfernen sah, den er über endlose Treppen hinaufsteigen sah, dessen Körper, der dem seinen aufs Haar glich, im Widerschein der Flammen, ehe er im Dunkel verschwand, noch immer von seinem Gelächter erschüttert war. (H 136f.)

Zögernd beginnt der Protagonist, seine Kündigung zu schreiben, im Bewusstsein, dass diese schnell «den Umfang eines dicken Buches» haben wird. Das Darstellen seiner Kündigungsgründe erzwingt eine «unendliche Kette von Zusammenhängen», die alles aufzulösen vermag. Die Stelle des Auflöserns ist genau dort zu suchen, wo sich die Ebene der Geschehnisse (wie die schlechten Arbeitsbedingungen, die dadurch schwere körperliche Arbeit und der Protest dagegen) und die Ebene des Schreibprozesses, der in seiner literarischen Darstellung dieser Verhältnisse durch die Sprache der herrschenden Ideologie stets gestört wird, begegnen. Aus dieser wuchernden Kette, die durch das reparierende Schreiben entsteht, kann der Heizer nur ausbrechen, indem er den Text einem anderen gibt und so einen Abstand schafft. Die einzige Ausstiegsmöglichkeit besteht in einem mysteriösen Doppelpänger. Als Überlegener verschwindet er lachend mit dem Buch «über endlose Treppen hinauf», während

³⁹ Winnen: *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 252.

der Erste im Inneren der Pyramide zurückbleibt.⁴⁰ Durch die Geldübergabe steht dieser Erste in Verbindung mit seinen Vorgesetzten, die ihn trotz seines Protests mit einer Jahresendprämie, welche die der anderen Heizer im Betrieb übertrifft, entlohnt haben.⁴¹

In der Kursivsetzung ist der «*Heizer*» nicht nur der Doppelgänger, sondern zugleich auch die Erzählung selbst,⁴² die in der Differenz von Schreibgegenstand und Schreibreflexion eine Unterbrechung und somit ein Ende findet. Durch diese Gleichzeitigkeit schafft sich der Heizer am Kessel im Schreiben einen Doppelgänger in Form eines Textes, der ihn zwar nicht aus dem Kesselhaus flüchten lässt, aber ihn zumindest vom wuchernden Buch befreit. Dabei verschwindet der Doppelgänger mit einem Text, der in Überlagerungen verschiedener Absichten, Zitate und intertextueller Bezüge ein komplexes Wissen über das Reparieren zeigt und zugleich die Funktionsweise des ideologischen Diskurses ausstellt. Das Ende zeigt das Überkommene des Protagonisten als Heizer und als Schreibender und verschiebt das potenzielle Handeln in das Außen des Textes. Die Form des reparierenden Schreibens, die die Grenze von textintern und textextern immer wieder verschiebt und neu setzt, ermöglicht Hilbig, sich aus dem ideologisch determinierten Textraum herauszuschreiben und die Erzählung in der BRD zu veröffentlichen. Durch *Unterm Neomond* und weitere Veröffentlichungen wird er in Westdeutschland bekannt und erhält 1985 das Stipendium des Deutschen Literaturfonds, das ihm die Ausreise aus der DDR in die BRD ermöglicht.⁴³ Obwohl Hilbig die DDR und ihren Literaturbetrieb verlässt, bleibt er in seinem reparierenden Schreiben auf das Abgenutzte, Ermüdete und Obsolet-Gewordene bezogen, wie Michael Opitz bemerkt: «Als Dichter war Hilbig in der DDR abwesend, obwohl er große Teile seiner Stoffe aus diesem Land bezog und in seinen Texten verarbeitete.»⁴⁴

⁴⁰ Vgl. ebd., 252 f.

⁴¹ Vgl. ebd., 253.

⁴² Darauf weist Winnen hin, vgl. ebd., 254 f.

⁴³ Vgl. Stephan Pabst: Roman und Reflexion. Wolfgang Hilbigs Arbeit am Text – «Eine Übertragung», in: Ulrich von Bülow, Sabine Wolf (Hg.): DDR-Literatur. Eine Archivexpedition, Berlin 2014, 267–278, hier 267.

⁴⁴ Opitz: Hilbig, Wolfgang, 129.