

literatur für leser

15

38. Jahrgang

3

Wolfgang Hildesheimer

Herausgegeben von Stephan Braese

Mit Beiträgen von Klaus Vogel,
Jost Eickmeyer, Antje Tumat, Walter Kühn,
Stephan Braese, Maren Jäger,
Thomas Wild



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Stephan Braese

Editorial: Wolfgang Hildesheimer _____ 145

Klaus Vogel

Hildesheimers ‚Gesammelte End-Spiele‘ _____ 149

Jost Eickmeyer & Antje Tumat

„... , als habe dort niemals eine Insel gestanden.“ Wolfgang Hildesheimers
und Hans Werner Henzes *Das Ende einer Welt* als Erzählung und
Rundfunkoper _____ 169

Walter Kühn

„Es ist auch keines“ – Wolfgang Hildesheimers *Spiele, in denen es
dunkel wird* im Spiegel des Heidegger-Mottos _____ 187

Stephan Braese

Abwehr des Dokumentartheaters: *Mary Stuart* _____ 199

Maren Jäger

Die Konstituierung der monologischen Prosa Wolfgang Hildesheimers _____ 209

Thomas Wild

Unbewusstes Aufnahmevermögen. Wolfgang Hildesheimer über
Wirklichkeit und Einbildungskraft _____ 225

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge
werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutach-
tet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25,
60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
englischsprachigen Beiträge: University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches
deutschsprachigen Beiträge: Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen:

Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,--; Einzelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Editorial: Wolfgang Hildesheimer

Am 9. Dezember 2016 jährt sich der Geburtstag Wolfgang Hildesheimers zum 100. Mal. Der Schriftsteller und bildende Künstler zählt zu den namhaftesten Autoren der deutschsprachigen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Mit seinen *Lieblosen Legenden* feierte er in den 50er Jahren frühe Erfolge; seine Dramen gegen Ende desselben Jahrzehnts machten ihn zum führenden Vertreter des deutschsprachigen absurden Theaters; für *Tynset* (1965) erhielt er den Bremer Literaturpreis und den Georg Büchner-Preis; mit seiner Rede *The End of Fiction* (1975) setzte er ein – vom deutschen Literaturbetrieb nur mit Widerwilligkeit aufgenommenes – lang nachwirkendes Zeichen; 1977 veröffentlichte er einen spektakulären, in viele Sprachen übersetzten Lang-Essay über Mozart; und auch seine „Biographie eines Mannes, der niemals existiert hat“¹, *Marbot* (1981), erregte weithin Aufmerksamkeit. Nach Jahren nur noch gelegentlicher Publikationen, aber reger bildkünstlerischer Arbeit verstarb Hildesheimer 1991 im schweizerischen Poschiavo, wo er seit 1957 lebte.

Die singuläre Stellung Wolfgang Hildesheimers in der westdeutschen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur wurzelt in einer Biographie, die sich kategorial von der nahezu aller Kolleginnen und Kollegen unterschied. Mit seinen Eltern 1933 nach England und Palästina emigriert, durchlief er zunächst im London der Jahre 1937 bis 1939, dann im Palästina unter britischem Mandat während des Krieges eine kulturelle und politische Sozialisation, die ihn nicht nur mit der zeitgenössischen angelsächsischen Moderne der Eliot, Joyce und Beckett vertraut machte, sondern nicht weniger mit multiethnischen und multikulturellen Milieus, die den Einwohnern des Dritten Reiches, aber auch des frühen Nachkriegsdeutschlands vollständig unbekannt sein mussten. Eine Psychoanalyse schon 1940/41 in Jerusalem rüstete ihn darüber hinaus mit Kenntnissen aus, die grundlegend nicht nur für sein eigenes literarisches Werk, sondern auch konstitutiv für seine kritische Tätigkeit wurde. Als Simultandolmetscher bei den Nachfolgeprozessen des Nürnberger Gerichtshofes nahm er, der selbst keine nahen Angehörigen im Holocaust verloren hatte, einen Einblick in Ablauf und Details der NS-Massenverbrechen, dessen Bedeutung für sein Werk, aber auch für seine wiederholten öffentlichen Stellungnahmen kaum überschätzt werden kann. Und schließlich führten seine Ausbildung als bildender Künstler und seine starke Affinität zur Welt der Musik dazu, immer wieder an Experimenten zu arbeiten, die auf eine künstlerische Verschmelzung der Künste zielten. Es sind diese Momente, die in ein literarisches Werk mündeten, das sich auf vielfältige Weise von dem seiner Kollegen etwa in der Gruppe 47, deren Mitglied er von seiner Aufnahme 1951 bis zu ihrem Ende 1967 war, unterschied.

Gemessen an der Bedeutung dieses Werkes, verblüfft seine Vernachlässigung sowohl durch das öffentliche Interesse als auch durch die Literaturwissenschaft. Noch vor

1 Wolfgang Hildesheimer an Peter Weiss, Anfang 1979. In: Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*. Herausgegeben von Silvia Hildesheimer und Dietmar Pleyer. Frankfurt a.M. 1999, S. 246.

kurzem kategorisierte Günter Blamberger den Autor als „vergessen“.² Tatsächlich hatte Hildesheimer nicht gescheut, sich wiederholt mit Kollegen und Literaturbetrieb anzulegen. Seine Überzeugung, dass das Tempo der naturwissenschaftlich-technologischen Entwicklung im Verein mit der akut krisenhaften ökologischen Entwicklung zu einem „faktische[n] Evidenzverlust realistischer Literatur“³ führe, war von Peter Handke als „sicheres Zeichen, daß einer kein Künstler ist“⁴ ‚erkannt‘ worden. Und in einem von Hildesheimer selbst als „vulgären und gemeinen Angriff“⁵ gewerteten Zeitungsartikel hatte Martin Walser diese Begründung seines Kollegen, mit dem Schreiben aufzuhören, als „hingesagte Düsternis“, „hingesagte Angst“, „hingesagten Abschied“, „hingesagte Trostlosigkeit“ und „hingesagten Ladenschluss“⁶ zu bagatellisieren, ja, lächerlich zu machen versucht. Dass sich selbst unter die Nachrufe an sehr sichtbarer Stelle – in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* – die Feststellung hatte mischen können, Hildesheimers Stellungnahme zum Schreiben in der Gegenwart sei „merkwürdig [...] und auch skurril“⁷ gewesen, deutet darauf, dass hier ein Schriftsteller in eine Nachgeschichte entlassen werden sollte, die möglichst keine Herausforderung für den Literaturbetrieb mehr bedeutete. Vereinzelt Anstrengungen, den Rang von Hildesheimers Werk im kollektiven Gedächtnis zu verankern – so die intensiven Darstellungen Klaus Brieglebs in der Geschichte der „Gegenwartsliteratur seit 1968“ von 1992⁸ sowie die biographisch-werkgeschichtliche Monographie von Henry A. Lea⁹ von 1997 – hatten zunächst wenig daran ändern können, dass das Werk dieses Schriftstellers aus Forschung und Lehre weitgehend verschwand; auch Hildesheimers Verlag Suhrkamp druckte zeitweilig wichtige Werke mangels Nachfrage nicht mehr nach.

Es scheint jedoch, als ob die Vorbehalte und Reserven, die einst gegen die Kunst, möglicherweise auch gegen den öffentlichen Habitus von Wolfgang Hildesheimer über lange Jahre virulent gewesen waren, bei einer jüngeren Generation an Wirkungsmacht verloren haben. In der jüngsten Zeit sind erneut gewichtige Untersuchungen und Darstellungen erschienen, die den singulären Ort von Hildesheimers Werk in der deutschsprachigen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur eindringlich erhellen. 2012 erschien der Sammelband *Wolfgang Hildesheimer und England*, der zentrale Aspekte der multikulturellen Erfahrung dieses Schriftstellers, aber auch seiner Arbeit zwischen den Kunstgattungen in den Mittelpunkt rückt. 2013 legte Hilde Strobl die lange überfällige systematische Darstellung des Ortes von Hildesheimers bildkünstlerischer Arbeit in seinem Gesamtwerk vor, einschließlich eines umfassenden Werkkatalogs. Und 2014

-
- 2 Günter Blamberger: „The End of Fiction? Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimers Narratologie, mit einem Seitenblick auf Francis Bacon und Samuel Beckett“. In Rüdiger Gömer/Isabel Wagner (Hrsg.): *Wolfgang Hildesheimer und England – Zur Topologie eines literarischen Transfers*. Bern u.a. 2012, S. 181-194, hier S. 181.
 - 3 Klaus Briegleb: „Weiterschreiben! Wege zu einer deutschen literarischen ‚Postmoderne‘?“. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*. München 1992, S. 340-381, hier S. 354.
 - 4 Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt a.M. 1983, S. 89.
 - 5 Wolfgang Hildesheimer an Günter Grass, 20. Juni 1985. In: Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*. Herausgegeben von Silvia Hildesheimer und Dietmar Pleyer. Frankfurt a.M. 1999, S. 322.
 - 6 Martin Walser: „Bordmusiker auf der ‚Titanic‘ – Ein Plädoyer gegen das literarische Verstummen“. In: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, 5. Oktober 1984.
 - 7 Frank Schirmmacher: „So könnte es gewesen sein“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. August 1991.
 - 8 Briegleb: „Weiterschreiben!“ sowie Klaus Briegleb: „Vergangenheit in der Gegenwart“. In Briegleb/Weigel (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, S. 73-116, hier S. 78-81.
 - 9 Henry A. Lea: *Wolfgang Hildesheimers Weg als Jude und Deutscher*. Stuttgart 1997.

erschien mit Isabel Wagners *Textklänge und Bildspuren* die erste umfassende Untersuchung der Funktion von Musik in Hildesheimers literarischem Werk.¹⁰

Der thematische Fächer der in diesem Heft versammelten Aufsätze dokumentiert bereits eine sich abzeichnende Renaissance des Werks von Wolfgang Hildesheimer in der Literaturwissenschaft. Klaus Vogel beginnt seine Untersuchung mit der kritischen Analyse eines Statements von Marcel Reich-Ranicki, in dem dieser von Leserseite auf das vorgebliche Vergessen-Sein des Autors angesprochen wurde. Vogel schreitet sodann Hildesheimers Werk unter dem Gesichtspunkt ihres ‚Endspiel‘-Charakters ab und demonstriert, in wie hohem Maß seine literarische Arbeit von den *Lieblosen Legenden* und *Paradies der falschen Vögel* über *Tynset* und *Masante* bis zu *Mozart* und *Marbot* in ihrer Auseinandersetzung mit der Jetztzeit eine Konsequenz aufweist, die notwendig an ein ihr immanentes Ende – von Kulturbetrieb und Öffentlichkeit als „Verstummen“ wahrgenommen – hatte kommen müssen. Vogel zufolge ist es gerade diese spezifische Konsistenz, die Hildesheimers Arbeit – in ihrer Gesamtheit – zu einem Meisterstück mache. – Die vier anschließenden Aufsätze widmen sich einzelnen, zugleich paradigmatischen Konstellationen in Hildesheimers Werkgeschichte. Jost Eickmeyer und Antje Tumat untersuchen die bisher wenig bekannten näheren Umstände der Kooperation zwischen Hildesheimer und Hans Werner Henze. Auf der Basis seiner „Lieblosen Legende“ *Das Ende einer Welt*, ersterschieden 1951, verfasste der Autor ein Libretto, das zusammen mit der von Henze komponierten Musik als Funkoper gleichen Titels im Dezember 1953 vom NWDR ausgestrahlt wurde. Eickmeyer und Tumat legen, unter Rückgriff auf bisher unveröffentlichte Archivalien sowie auf Äußerungen in einem zur Ausstrahlung der Funkoper erschienenen Heft der Frankfurter Verlagsanstalt, dar, auf welche Weise Henze den Gehalt des Librettos musikalisch umsetzte und welche Gesichtspunkte ihn dabei leiteten. Dabei wird deutlich, dass die unter zeitgenössischen Komponisten weithin mit „Befreiung“ assoziierte Zwölftonmusik für Henze auf Grund seiner Auseinandersetzung mit der Avantgarde diese privilegierte Stellung durchaus verloren hatte und er in dieser Funkoper daher mit einer komplexeren, mehrdimensionalen Ästhetik arbeitete, um die radikale Kultur- als Gesellschaftskritik zum Ausdruck zu bringen, die Hildesheimers Libretto (wie schon seine gleichnamige Erzählung) transportiert. – Walter Kühn geht der Frage nach, warum Hildesheimer seinem 1958 ersterschiedenen Drama *Landschaft mit Figuren* einen Auszug aus Martin Heideggers *Der Satz vom Grund* als Motto vorangestellt hat. Kühn kann nachweisen – etwa über das Motiv des ‚Gestells‘ –, wie Hildesheimer in Heideggers Technik- und Moderne-Kritik eine Disposition zu erkennen glaubte, die mit seiner eigenen radikalen Reserve gegenüber Kultur und Gesellschaft der Gegenwart verwandt war. Die zentrale Stellung der Sprache in Heideggers Denken bildete einen weiteren, virulenten Berührungspunkt zu zentralen Auffassungen Hildesheimers. Heideggers Freiburger Rektoratsrede von 1933, von der Hildesheimer 1958 Kenntnis erhielt, leitete hingegen eine nachhaltig wirksame Kehrtwende ein, die sich bis in sein Spätwerk verfolgen

10 Rüdiger Görner/Isabel Wagner (Hrsg.): *Wolfgang Hildesheimer und England – Zur Topologie eines literarischen Textes*. Bern u.a. 2012; Hilde Strobl: *Wolfgang Hildesheimer und die bildende Kunst – „und mache mir ein Bild aus vergangener Möglichkeit“*. Berlin 2013; Isabel Wagner: *Textklänge und Bildspuren – Musikliterarische Selbstreflexivität in Wolfgang Hildesheimers monologischer Prosa*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2014. Diese Werke sind besprochen in Stephan Braese: „Ich bin bei weitem der konventionellste Schriftsteller, den ich lesen kann“: Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Hildesheimer (1916-1991)* In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXVI (2016), H. 3, S. 646-651.

lässt. – Stephan Braese rückt das 1970 uraufgeführte Drama *Mary Stuart* in seinen Entstehungskontext der zweiten Hälfte der 60er Jahre ein und macht es kenntlich als Versuch, dem damals populären Dokumentartheater einschließlich seiner emanzipatorisch und fortschrittsoptimistisch gestimmten Pädagogik entgegenzutreten. Dabei wird deutlich, dass sich Hildesheimer mit dem seinerseits dokumentennahen Stil der *Mary Stuart* in einen letztlich wohl unauflösbaren Widerspruch verwickelte; zugleich zeigt ein Blick in die zeitgenössischen Rezensionen, dass das westdeutsche Aufnahmeklima jeder Kritik am Fortschrittsoptimismus im Nachraum der antiautoritären Bewegung entschieden entgegenstand. – Maren Jäger öffnet die Perspektive auf eine größere Werkgruppe Wolfgang Hildesheimers, indem sie nach der Entstehung von dessen monologischer Schreibweise fragt. Gilt *Tynset* von 1965 als das erste ‚große‘, prägnante Werk Hildesheimers, das diese spezifische – und fortan immer wieder mit seinem gesamten Werk identifizierte – Perspektive aufweist, legt Jäger offen, wie sie sich in vier formativen Vorgänger-Texten erst entwickelt hat: in der Erzählung *Schläferung* von 1962, dem poetologischen Schlüsseltext *Vergebliche Aufzeichnungen* aus demselben Jahr, dem Drama *Nachtstück* von 1963 sowie dem Hörspiel *Monolog* aus dem Folgejahr. Erst über diese Schritte – deren erster, die *Schläferung*, durch ihre Aufnahme in die Sammlung der *Lieblosen Legenden* sozusagen die Verbindung zu Hildesheimers literarischen Anfängen in deutscher Sprache ‚hält‘ – gelang die Einübung in jenes Narrativ, das *Tynset* und *Masante* ermöglichte und so den Grund legte für Hildesheimers fortan unverrückbare Stellung in der Geschichte der deutschen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Thomas Wilds abschließende Betrachtung einiger Beispiele der späten Prosa Hildesheimers – eine Besprechung von Renata Adlers *Speedboat* und von Francis Bacons *Studie zu der Kinderschwester in dem Film „Battleship Potemkin“*, aber auch den Text *Sich erinnern* oder *Meine Gedichte* – legt offen, in wie hohem Maß der Schriftsteller sich im Alter gerade von jenen Kunstwerken angesprochen fand, die in einem zentralen Aspekt seinen eigenen Werken ähnelten: ihrer Bestimmung durch ein *unbewusstes Aufnahmevermögen* im Verein mit einem eminenten, stets an „unserem Leben“ gebildeten Einbildungsvermögen. Ihre Verknüpfung ist in jedem seiner Werke gegenwärtig.

Hildesheimers ‚Gesammelte End-Spiele‘

„Woran liegt es“ eigentlich, erkundigte sich 2009 eine spanische Leserin bei Marcel Reich-Ranicki (in dessen FAZ-Kolumne *Fragen Sie Reich-Ranicki*), „dass Wolfgang Hildesheimer in Vergessenheit geraten ist?“¹ Die Antwort Reich-Ranickis – in O-Ton und voller Länge – lautete:

Ja, tatsächlich ist Hildesheimer beinahe in Vergessenheit geraten. Könnte das daran liegen, dass er zu seinen Lebzeiten – er wurde 1916 geboren und starb 1991 – etwas überschätzt wurde, zumal seine Romane? Im Werk dieses Romanciers, Geschichtenerzählers, Essayisten und schließlich Stückeschreibers wird immer wieder die Absurdität der Welt behauptet, entlarvt und dargestellt – zumal in skurrilen satirischen Parabeln, die auf jeden Fall von einer starken Phantasie zeugen. Am besten erinnere ich mich an den Erzählungsband *Lieblose Legenden* aus dem Jahr 1952, vor allem an die viel zitierten Geschichten *Ich schreibe kein Buch über Kafka* und *Das Ende einer Welt*. Von Hildesheimers Romanen ist der zeitkritische Monolog *Tynset* aus dem Jahre 1965 wohl der bedeutendste. Von seinen späteren Romanen sind nicht einmal die Titel (*Masante*, *Marbot*) im Bewusstsein des lesenden Publikums geblieben. Hildesheimers erfolgreichstes Buch ist – damals etwas überraschend – seine Mozart-Monographie von 1977. Aber das ist alles schon lange her. Vielleicht darf ich meine Leser bitten, mich nicht mehr mit der Frage zu bedrängen, warum dieser oder jener Schriftsteller in Vergessenheit geraten sei. Das ist nun einmal der Lauf der Welt – jedenfalls in den meisten Fällen.²

Nichts könnte die Vergessenheit Hildesheimers schlagender vor Augen führen als die faktische Leere dieser Äußerungen Reich-Ranickis. Außer einigen spärlichen Daten zu Leben und Werk, abgegriffenen und fragwürdigen Etiketten, beliebigen Erinnerungen und unbegründeten Urteilen ist in seinem Gedächtnis (immerhin eine Art literarisches Gedächtnis der Nation!) offenbar kaum etwas zurückgeblieben. Nichts jedenfalls, was aufhorchen ließe und ihm einen Platz in der ‚Hall of Fame‘ der deutschen Literatur sichern könnte. Umso beredter mutet dagegen, im Kontrast, der seltsam gereizte Ton an, mit dem der Chef-Kritiker sich abschließend ausbedingte, ihn doch künftig mit derlei Fragen nicht mehr zu behelligen. Aber warum eigentlich? Erscheint die Frage doch keineswegs so unberechtigt, wie die Antwort glauben machen möchte; und in diesem Fall jedenfalls berechtigter als in den meisten anderen. Denn die Rapidität des Vorgangs – kaum verstorben, schon vergessen – erstaunt in der Tat. Zudem ging der Ruhm hier, auch das fällt auf, so schnell wie er kam: kaum hatte nämlich der Maler Hildesheimer, Mitte der 50-er Jahre, den Pinsel mit der Feder vertauscht, sah er sich als Literat auch schon preisgekrönt. Und wie hätte man sich schließlich die Diskrepanz zu erklären zwischen der besonderen Wertschätzung zu Lebzeiten und der Gleichgültigkeit danach – denn mit Auszeichnungen wurde er auch weiterhin, vom Büchner-Preis bis zum Bundesverdienstkreuz, reichlich bedacht?³ Und wofür? Doch wohl nicht dafür, als Literat Phantasie gehabt, das Absurde der Welt gesehen und einige skurrile Geschichten verfasst zu haben. Geht man – auf der Suche nach

1 Vgl. FAZ, 5. 5. 2009 (<http://www.faz.net/-gr0-12nar>).

2 Ebd.

3 Dass *Marbot*, sein letztes Werk, welches er selbst für sein chef-d'œuvre hielt und von der Münchener Akademie der Künste mit einem Preis bedacht wurde, derzeit nicht mehr im Handel ist, bringt den Sachverhalt schlagend zum Ausdruck.

plausiblen Gründen für sein Fortleben – die diversen Laudationes durch, wird man erstaunt feststellen, dass da in der Tat nicht viel Konkretes zu finden ist.⁴ Und seltsam diffus bleibt auch das Bild in der (zudem nicht gerade überbordenden) Sekundärliteratur.⁵ Könnte ein echtes Problem der Identifizierung der Grund für die Nervosität des Kritikers gewesen sein?

„Queer fish“ nennen die Engländer Individuen, die nirgendwo so richtig hineinpassen. Und wenn schon kein falscher (was auch zu erwägen wäre!), so war Hildesheimer doch fraglos ein solch ‚schräger Vogel‘. Weshalb ihm auch das Prädikat *queer* – von der sexuellen auf die intellektuelle Identität übertragen – ganz hervorragend zu Gesicht steht. Gerade auch in der Form der fremdsprachlichen Anleihe. Denn Fisch oder Vogel: das Zweideutige beginnt bei ihm schon bei einer Zweisprachigkeit, die ihn – in ihrer Absolutheit – zu einem kulturellen Zwitter ersten Ranges macht.⁶ Und es bleibt ihm zu eigen, wenn man vom Feld der Kultur auf das der Kunst wechselt, wo es in Form einer seltenen Doppelbegabung wiederkehrt, die eigentlich sogar Dreifachbegabung heißen müsste.⁷ Als bildender Künstler beginnend, bestimmt ihn der Erfolg schon bald zum Literaten, dem schließlich – nicht als Könnler, wohl aber als Kenner – der Musiker noch den Rang abläuft: ein Musikbuch, *Mozart* (1977), wird zu seinem größten literarischen Erfolg, ein echter Bestseller, der in seiner Wirkung weithin ausstrahlt.⁸ Und auch beim Literaten als solchem handelt es sich um ein seltsam ungreifbares Wesen, einen Proteus, der, vielgesichtig und wandelbar, nach Belieben Medium und Gattung wechselt und sich – als Autor von kurzen und langen Erzähltexten, Theaterstücken oder Rundfunkarbeiten – dabei doch stets auf der Höhe erweist. Selbst Diskurs- und Denkformen, intellektuelle Identitäten mithin, wechselt er mit frappierender Nonchalance, ist mal Dichter, mal Denker, jetzt Künstler, dann Kritiker, ‚lügender Poet‘ und Wahrheiten suchender Historiker in einem. Im Titelhelden seiner fiktiven Biographie *Marbot* (1981) könnte er selbst seinem Multitalent das Profil eines Ästhetikers gegeben haben. Aber ist einer erfundenen Biographie zu trauen?

I.

„Ich bin eben immer wieder ein anderer“, kommentierte der Betroffene – süffisant lächelnd – das Geschehen. Und die Kritik legte es – sich daran anlehnd – als einen Hinweis auf postmoderne Gesinnung aus und die entsprechende Absicht, vermittelt der

4 Die von Walter Jens zur Verleihung des Büchner-Preises etwa brachte ihn auf den Generalnenner „ernster Mann“, was in literarischer Hinsicht allerdings nicht allzu aussagekräftig ist. (<http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/wolfgang-hildesheimer/urkundentext>).

5 Referenzwerk der Hildesheimer-Rezeption bleibt nach wie vor Volker Jehles *Wolfgang Hildesheimer – Werkgeschichte*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990, wenngleich neue, bemerkenswerte Ansätze dort nicht vorkommen und unbedingt zu ergänzen wären.

6 Nur ein solcher kommt überhaupt als Übersetzer von Joyce' *Finnegans Wake* in Frage (der er war) und kann sich als Übersetzer eigener Texte, wie er, den Scherz erlauben, die Übersetzung besser zu finden als das Original.

7 Zur ‚Spezies‘ der Doppelbegabten – Hildesheimer inbegriffen – vgl. Kurt Böttcher/Johannes Mittenzwei: *Dichter als Maler*. Stuttgart (Kohlhammer) 1980.

8 Klaus Umbach sah das Buch als „bislang erfolgreichsten Versuch“, „die Beziehung zwischen Mozart und seiner Anhängerschaft zu normalisieren“ an und als entscheidenden Auslöser für „den multimedialen Mozartkult“ Mitte der 80-er Jahre. Vgl. hierzu Umbachs reichhaltigen Artikel „Amadeus – das Ferkel, das Feuer speit“. In: *DER SPIEGEL* 38/1985, S. 238-251, hier: S. 249.

Werke „Identität [generell] als Fiktion“ zu entlarven.⁹ Zurecht insofern, als die auffällige Fluktuation von Formen und Genres im Werk bei seiner Auslegung in der Tat unbedingt zu berücksichtigen ist. In dieser Form jedoch unhaltbar, als sich nämlich, genau besehen, mit gleicher Berechtigung auch das Gegenteil behaupten – und sich auch darin auf den Autor berufen ließe. Denn wie Varianz und Vielfalt kennzeichnen Hildesheimers Werk *auch* Kontinuität und Gleichförmigkeit. Und unter den beständig wandelnden Formen treten konstante und gleichbleibende Grundzüge zutage, die den Autor gleich beim ersten Auftreten als eine „Singularität in der deutschen Literatur nach 1945“ erscheinen ließen.¹⁰ Zwei vor allem sind zu nennen: ein formaler und ein inhaltlicher. Inhaltlich sticht die fast obsessive Fixierung auf die Vorstellung des ‚Endes‘ ins Auge. „Das Bewußtsein der Letztmaligkeit, schien geradezu die Bedingung der Möglichkeit seines Schreibens zu sein“, wies Peter Horst Neumann auf sie hin.¹¹ Und die Häufigkeit, mit der das Wort *Ende* in den Werktiteln erscheint, bestätigt den Topos als einen roten Faden, der sich von *Das Ende kommt nie* (1952) und *Das Ende einer Welt* (1952) über *Das Ende der Fiktionen* (1975) bis hin zu *Endfunk* (1980) durch das gesamte Werk zieht und es thematisch zusammenbindet. (Wenngleich es zur entsprechenden Ausrichtung eines Werks nicht des Wortes im Titel bedarf, denn auch *Biosphärenklänge* etwa ist, nach Auskunft des Autors, „eigentlich ein Endspiel“.¹²) War Hildesheimer auch gewiss kein „politischer Literat“ im engeren Sinne¹³, so seine Literatur doch gewiss und ganz entschieden ‚littérature engagée‘. So entschieden, dass er kurzerhand mit dem Schreiben aufhörte, als er für deren Engagement keine Möglichkeiten mehr sah, diese seine Entscheidung – in einer Reihe spektakulärer Interviews – auch öffentlich kundtat und mit eben dieser Aussichtslosigkeit begründete. „Die Katastrophen unserer Tage sind irreversibel“, vertrat er gegenüber dem *Stern* (14. April 1982). Nicht einmal für die Nachwelt lohne es sich zu schreiben, denn auch sie werde es bald „nicht mehr geben“: „In wenigen Generationen wird der Mensch die von ihm zerstörte Erde verlassen haben.“ Seine Statements machten Furore und wurden – von Kollegen und Zeitgenossen – in ihrer Unmäßigkeit des Aussprechens meist als peinlich empfunden. Die nicht selten höhnischen Reaktionen, peinlich heute für andere, kann nachlesen, wem noch danach ist.¹⁴ Auf die Behauptung Handkes, wer „das Gerede von der ‚Endzeit‘“ mitmache, sei „kein Künstler“, reagierte er ausnahmsweise. Wohl weil es auch ihm nicht zuletzt um das Selbstverständnis der Kunst zu tun gewesen war: „Künstler“, so seine Replik,

-
- 9 Vgl. Bernhard Spies: „Ich bin eben immer wieder ein anderer“. Identität als Fiktion bei Wolfgang Hildesheimer“. In: Dieter Lamping (Hrsg.): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*. Berlin (Erich Schmidt Verlag) 2003, S. 90-103, hier: S. 90.
- 10 Günter Blamberger: „Der Rest ist Schweigen. Hildesheimers Literatur des Absurden“. In: *Text+Kritik Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1986, Heft 89/90 (*Wolfgang Hildesheimer*), S. 33-43, hier: S. 43.
- 11 Peter Horst Neumann: „Hildesheimers Ziel und Ende. Über ‚Marbot‘ und die Folgerichtigkeit des Gesamtwerks“. In: *Text+Kritik* 89/90, S. 20-32, hier S. 20.
- 12 Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Bd. V: *Hörspiele*. Frankfurt/M. 1991, Anhang, S. 546. Künftighin abgekürzt zitiert mit: ‚GW‘.
- 13 Darauf bestand Joachim Kaiser: „Er war ein eleganter Avantgardist. Über Wolfgang Hildesheimers Gesamtwerk“. In: *SPIEGEL SPEZIAL* 3/1991, S. 150.
- 14 Vgl. u.a. Hans Dieter Zimmermann: „Das Ende der Literatur und das Ende der Welt. Zu Wolfgang Hildesheimers Absage an die Literatur“. In: Horst Dieter Schlosser/Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Poetik: Essays über Ingeborg Bachmann Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1988, S. 67-78.

„ist nicht nur, wer sich mitteilt, sondern auch der, dem es sich mitteilt“, denn – und so erklärt sich das zunächst etwas ominös anmutende ‚es‘ – „wer in den Nadelwäldern die ‚Angsttriebe‘ sieht, dieses Wachstum als Todeszeichen, dem erschließt sich eine ungeahnte Variante materiegewordener Poetik.“¹⁵

Zum ‚Apokalyptiker‘ kommt als zweiter, formaler Grundzug des Werks noch, was Walter Jens, missverständlich, „bildender Künstler“ nannte.¹⁶ De facto meinte Jens damit: die besondere Eigenschaft, als „bildender Künstler ein Schriftsteller und als Schriftsteller ein Artist“ zu sein und, hie wie da, „beides in eins“ zu setzen.¹⁷ Eine überaus folgenreiche Beobachtung. Resultiert aus ihr doch zum einen die transmediale Ästhetik seiner Werke und zum anderen der gesteigerte Reflexionsgrad seiner Poetik: dass der Autor mithin „kalkuliert, während er erzählt, und zeigt, während er berichtet ...“. Diese „hohe Bewußtheit mitten im scheinbar unbewußten Spiel ...“ empfand Jens überhaupt als die herausragendste Eigenschaft Hildesheimers.¹⁸ Und damit wäre – auch wenn Jens ihn nicht weiter vertieft – der entscheidende Begriff gefallen: der des *Spiele*s nämlich. Hildesheimers Werke sind ‚Spiele‘, die sich von gewöhnlichen künstlerischen Fiktionen in ihrem Status unterscheiden, als sie – eine Art potenzierte Fiktion – deren ‚als ob‘ doppelt und gleichsam übers Kreuz inszenieren und „mit Hilfe dieser paradoxen Struktur“ Faktisches und Fiktionales derart ineinander brechen, dass der Zuschauer am Ende, „was Lüge, was Wahrheit ist, nicht mehr entscheiden“ kann.¹⁹ Auch Hildesheimer selbst sprach wiederholt von seinen Werken als ‚Spielen‘ und gestaltete, in einem seiner Titel, ihren abweichenden Wirklichkeitsstatus modellartig, in der verbalen Formel: „Spiele, in denen es dunkel wird“. Dunkel, so ihr Paradoxes, wird es nur in wirklichen, nicht in Scheinwelten, in der Natur, nicht in der Kunst, mit der man es hier aber fraglos zu tun hat. Von der grundsätzlichen Andersheit seiner Werkformen zeugt schließlich auch, dass die gängigen Gattungsnamen sich nicht auf sie anwenden lassen, dass Hildesheimers ‚Romane‘ keine Romane sind, seine ‚Biographien‘ keine Biographien.²⁰ Als einen Unterschied im „Verhältnis zur Realität“ stellt er diese ihre Andersartigkeit von Anfang an, schon in der frühen Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, ausdrücklich heraus und begründet sie in deren Überschrift mit der (entsprechend paradoxen) Behauptung, die Kunst habe „der Erfindung der Wahrheit“ zu dienen.²¹ Aus

15 Wolfgang Hildesheimer: „Endzeit – nur ein Gerede? Zu einem Satz Peter Handkes“. In: DIE ZEIT, 5. Dezember 1986 (ZEIT ONLINE Kultur), S. 2. (<http://www.zeit.de/1986/50/endzeit-nur-ein-gerede>).

16 Walter Jens: „Wolfgang Hildesheimer: ein bildender Künstler“. In: *Text+Kritik* 89/90, S. 1-7.

17 Vgl. zu dieser Intermedialität Hildesheimers neuerdings: Hilde Strobl: *Wolfgang Hildesheimer und die bildende Kunst – ... und mache mir ein Bild aus vergangener Möglichkeit ...*. Berlin (Reimer) 2013.

18 Jens: „Wolfgang Hildesheimer: ein bildender Künstler“, S. 3f. u. S. 6.

19 Günter Blamberger hat dies so am Stück *Die Verspätung* (1961) beobachtet und beschrieben. Vgl. Blamberger: „Der Rest ist Schweigen“, S. 38.

20 Hildesheimer selbst sagt, dies bestätigend, von den ‚Romanen‘ *Tynset* und *Masante*: „Ich selbst würde sie *Monologe* nennen, aber [...] der Monolog ist keine literarische Gattung.“ (Wolfgang Hildesheimer: „Die Subjektivität des Biographen“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Warum weinte Mozart. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt/M. 1996, S. 123-150, hier: S. 124. Der Band wird im weiteren abgekürzt zitiert mit: WWM).

21 Vgl. Wolfgang Hildesheimer: *Die Kunst dient der Erfindung der Wahrheit. Zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*. In: GW, Bd. VII (*Vermischte Schriften*), S. 9-12. In dieser Rede werden zudem zwei alternative Darstellungsverfahren unterschieden: „Die Figuren müssen psychologisch plausibel sein – oder das Gegenteil: so unplausibel, daß ihre krasse Irrealität die Absicht des Autors sofort eindeutig verrät ...“. Zweck dieser Verfahren ist aber in jedem Fall, „der Wahrheit, die unausgesprochen latent auf der anderen Seite lauert, zur vollen Geltung zu verhelfen.“ (Ebd. S. 11).

diesem Grund komme für ihn die „gesamte traurige Skala lauwarmer Zwischenlösungen“ (zu denen er übrigens auch den Film zählte) gar nicht erst in Frage.²²

Zusammen ergeben die beiden Grundzüge, als umfassendes Formprinzip, das von ‚End-Spielen‘.²³ Und als solche wären Hildesheimers Werke somit zweifach bestimmt: ästhetisch durch ihre von der Norm abweichende formale Verfasstheit und politisch über ihre durchgängige Ausrichtung auf den Zweck hin, einer eminenten kollektiven Bedrohung aufklärend entgegenzuwirken.²⁴ *Becketts „Spiel“*, ein Essay Hildesheimers aus dem Jahr 1963, weist auf diesen als Vorbild hin.²⁵ Die ihren ‚Spielen‘ gemeinsame Ausrichtung auf das ‚Ende‘ reflektiert der Text in seiner Form, als er die Erklärung, was ein Spiel sei, als Entwicklung beschreibt und als solche einem außerkünstlerischen Geschehen verbindet: „In Samuel Becketts erstem Bühnenstück, *Warten auf Godot*“, kennzeichnet er die Ausgangssituation, „hungern zwei Landstreicher auf der Bühne herum, die warten, und zwar vergeblich ...“. „In Becketts zweitem Bühnenstück, *Endspiel*“ – und mit der Entwicklung wird hier auch schon die Ausrichtung auf das Ende hin kenntlich – „wartet niemand mehr. Es vollzieht sich in einer Zeit jenseits jeglicher Erwartung.“ In *Spiel*, der neuesten Version, sei dann, heißt es, „nicht nur alles vorbei, sondern wie nie gewesen“, wobei der Hinweis auf dessen Absolutheit Realitätsverlust als gemeinsamen Gegenstand zu erkennen gibt; „Aller Raum ist hier unkenntlich geworden. Die Spieler spielen nicht, sie sprechen nur.“²⁶ Auch die Kennzeichnung des poetischen Verfahrens bei Beckett weist auf das eigene zurück: „Dürftiges Material“ diene, heißt es, als „Ausgangspunkt einer Verfremdung“, die jedoch „nicht in die Parodie“ führt, „wie es sich vielleicht einem Geringeren als Beckett dargeboten hätte“, sondern zu Transparenz: dass „das Verschlissene zu leuchten beginnt ...“. Dass auch der Hinweis auf musikalische Gestaltungsmittel bei Beckett (wie Rhythmisierung, Wiederholung, Variation) mit einem Seitenblick auf das eigene Tun erfolgt, liegt nahe, ist es von diesem – der Rondo-Form des Mozart-Buchs etwa – doch ausdrücklich belegt.

II.

Was Hildesheimers ‚Spiele‘ aber in erster Linie kennzeichnet, das ist ihr entschiedener Bezug auf Aktualität, auf den „Stand der Dinge“.²⁷ Da sie – als *End-Spiele* – zudem auch noch an den *Gang* der Dinge gebunden sind, entwickelt ihr Ensemble eine Stringenz, die sich dann als befremdliche „Folgerichtigkeit im Gesamtwerk“ manifestiert.²⁸

22 Ebd. Von „Fiktionsspiele[n]“ sprach auch Neumann, der sich deren Willen zur Echtheit allerdings mit einem besonderen Interesse an der „biographische[n] Form“ erklärte – statt umgekehrt das besondere Interesse an der Biographie mit dem an den Fiktionsspielen. (Neumann: „Hildesheimers Ziel und Ende“, S. 21).

23 Auch in der Kritik taucht dieser Begriff immer wieder auf, bleibt allerdings unbegründet. So etwa im Titel der Rezension: *Klingendes Endspiel*. Wolfgang Hildesheimer: *Masante*. In: *DER SPIEGEL* Nr. 13/1973, S. 164-165.

24 Auf den über diesen Zweck gegebenen Ernst seiner ‚Spiele‘ wies auch Walter Jens nachdrücklich hin, wenn er sagt: „Ein Glasperlenspiel? Jawohl. Aber ein tiefstes.“ Jens: „Wolfgang Hildesheimer: ein bildender Künstler“, S. 7.

25 Wolfgang Hildesheimer: „Becketts ‚Spiel““. In: *GW*, Bd. VII (*Vermischte Schriften*), S. 308-311.

26 Ebd., S. 309.

27 Ihn bestätigt nicht zuletzt auch – zum Erstaunen so manchen Kritikers – der Titel seiner letzten Publikation noch einmal: Wolfgang Hildesheimer: *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes*. Frankfurt/M. 1983.

28 Vgl. Neumann: „Hildesheimers Ziel und Ende“, S. 20-32, der im Titel seines Aufsatzes auf diese *Folgerichtigkeit des Gesamtwerks* hinweist (S. 20).

Diese blieb der Kritik nicht verborgen, ihre Entdeckung aber für die Auslegung so gut wie folgenlos. So wies Volker Jehle wiederholt und mit Nachdruck darauf hin, wie stark Hildesheimers Werk nach Perioden, Phasen, Zäsuren gegliedert sei und konzipierte, eben weil die „künstlerische Entwicklung“ als integrativer Bestandteil des Werks anzusehen sei, dessen Darstellung als eine *Werkgeschichte*. Deren Klappentext allerdings nimmt dann – kurioserweise – die Behauptung eines „Ariadne-Faden“ – halbwegs zumindest – wieder in der anderen zurück, dass es sich beim „Netz aus kunstvoll nach einer Grundstruktur geknüpften Beziehungen“ in diesem Werk um etwas handele, das „seiner Eigenart nach sich den Subsumtionen“ grundsätzlich entziehe. „Ordnungsschemata“, welcher Art auch immer, versagten „gerade hier“.²⁹ Was sich aber so wohl auch nicht aufrechterhalten lässt. Denn zum „Labyrinth“ wird Hildesheimers Werk vor allem dem, der versucht, es – an seiner spezifischen Verfasstheit vorbei – anhand konventioneller Gattungs- und Funktionsbegriffen zu identifizieren. Dem der absurden Literatur etwa.³⁰ Zwar nimmt es in der Tat von deren Grundsituation seinen Ausgang (der vom Menschen, der fragt und einer Welt, die „vernunftwidrig schweigt“), versieht diese dann aber – wie auch der Beckett-Aufsatz schon deutlich macht – grundsätzlich mit einem historischen Index. Hildesheimers Welt ist eine, die „nicht mehr“ antwortet; diejenige also, der – nach dem Zusammenbruch der bürgerlichen Kultur in den beiden Weltkriegen – das Absurde in der Nachkriegszeit seine Konjunktur verdankt haben dürfte. Und sein Interesse gilt entsprechend den Surrogaten, welche die moderne Kultur anbietet, um – nach dem Ausfallen der metaphysischen Tröstungen – diese Unmöglichkeit der Antwort zu kompensieren: den neuen kollektiven Fiktionen und dem kulturellen Umgang mit ihnen. Der Literat Hildesheimer wird als Kulturkritiker deshalb zum Fiktionstheoretiker, der mit poetischen Mitteln die Wahrheit dieser neuen ‚ways of worldmaking‘ kenntlich zu machen sucht, indem er sie in der literarischen Fiktion nachstellt und so – ein Verfahren ‚wiederholter Spiegelung‘ – reflektierend zu Bewusstsein bringt, greifbar und begreifbar macht.³¹

1. Zeitalter-Allegorien: *Lieblose Legenden; Paradies der falschen Vögel*

Mit dieser eigenwilligen Konzeption präsentiert sich der Literat Hildesheimer, Mitte der 50-er Jahre, mit *Lieblose Legenden* (1952) erstmals der Öffentlichkeit. Erfolgreich aber vergeblich, könnte man sagen. Denn was mit den gefälligen, nur ein paar Seiten langen und stets „etwas verrückten“ Geschichten anzufangen sei (außer über ihren Witz zu lachen), drang derzeit nicht durch.³² Erst rückblickend wurden sie auch ernsthaft auszulegen und als eine Gesellschaftssatire aufzuwerten versucht, die den

²⁹ Jehle: *Wolfgang Hildesheimer – Werkgeschichte*, S. 475.

³⁰ Vgl. Blamberger: „Der Rest ist Schweigen“, S. 33.

³¹ In dem Begriff (und dem Vorgehen) der ‚wiederholten Spiegelung‘ scheint eine Vorbildlichkeit Goethes auf, die Hildesheimer – im Unterschied zu derjenigen Becketts – nie offen eingestand. Das im Hinblick auf dieses Verhältnis aufschlussreichste Dokument ist der *ZEIT*-Artikel aus dem Jubiläumsjahr 1982, der das Prinzip der ‚wiederholten Spiegelung‘ dann auch in seiner Form umsetzt und im Titel immerhin einiges durchblicken lässt: *„Ein Gespräch mit mir selbst über Goethe, in dem es nicht um Goethe geht, sondern um seine Bedeutung für mich“*. (<http://www.zeit.de/1982/12/er-ist-ein-kunstwerk-doch-mag-man-sich-fragen-ob-ein-kunstwerk-kunstwerke-hervorbringt>).

³² Wie die folgende zeitgenössische Rezension belegt, die als Beschreibung zwar nicht verfehlt ist, aber in ihrem Verständnis oberflächlich bleibt: „Die Geschichten waren böseartig, ironisch und durchweg etwas verrückt. Sie karikierten mit scheinbar bitterem Ernst die normale Welt und bohrten böseartige Löcher ins Meublement der bürgerlichen Restauration.“ („Turandot. Märchen mit Machtpolitik“. In: *DER SPIEGEL* 18/1955, S. 43-45).

Zeitgenossen der Adenauer-Ära „die Leviten lesen“ sollte.³³ Aber auch das greift noch zu kurz. Denn als ‚Legenden‘ (als welche sie ausdrücklich ausgewiesen sind) leben diese Geschichten aus dem Bezug auf mythische Vorzeiten. Und der verklärende Bezug auf die kulturelle Vergangenheit ist in der Tat auch ihr Gegenstand; auch der des Gelächters. Ihr Witz entsteht aus der Unangemessenheit einstiger Ideale im Umfeld einer inzwischen doch zutiefst prosaisch gewordenen Moderne. Ihre Helden, Kulturhelden recht eigentlich, gehen allesamt auf dem Kopf; ihr Heroismus erscheint durchweg invertiert, verdreht: Klaviervirtuosen, die davon träumen, Versicherungsagenten zu sein; Kulturagenten, die sich damit hervortun, das Entstehen von Werken zu verhindern (statt es zu fördern) usw. Eine jede Geschichte wendet sich einem Mythologem bürgerlich-humanistischer Bildungskultur zu (Genie; Bildung; Fortschritt etc.); und ihre Lieblosigkeit gründet darin, die einst liebevoll gehegten Ideale nun mutwillig mit der Realität dieser ‚neuen Welt‘ kollidieren – und an ihr zerschellen zu lassen. Wobei unverkennbar das zweite der in der Rede zum ‚Kriegsblinden-Preis‘ skizzierten Verfahren der ‚Wahrheits-Erfindung‘ zur Anwendung kommt, nämlich: die Wahrheit durch „Übertreibung“ erscheinen zu lassen. Das in diesen ‚Legenden‘ gezeichnete Leben ist in höchstem Maße „unplausibel“, „krasse Irrealität“: Luftschlösser, deren Tragfähigkeit man solange mit dem bloßen Glauben stützt, bis sie – wie in der Geschichte *Die Dachwohnung* – in sich zusammenbrechen und ihre Bewohner unter sich begraben. In dem Überzogenen ihres Idealismus tritt das Verlogene im derzeitigen Umgang mit den längst schon obsoleten bürgerlichen Mythen der Vergangenheit zutage; und damit die ganze Scheinheiligkeit jener Nachkriegskultur, die den Kult der Klassiker als Deckmantel benutzt, um anderes damit in Schweigen zu hüllen. Man geht in diesen *Lieblosen Legenden* über Trümmerfelder; wenn auch ganz anderer Art, als es die der Trümmersliteratur waren. Und so gesehen wird dann auch die Anlage des Werks als Sammlung als motiviert kenntlich: ihr aus Bruchstücken bürgerlicher Bildungskultur zusammengesetztes Mosaik zeigt die Moderne als eine in die Brüche gegangene Welt. Eine Lesart, die das fulminante Finale der Sammlung in der Erstausgabe eindrucksvoll bestätigt. Eine ‚Legende‘, deren Handlung zeigt und deren Titel benennt, was in der Sammlung insgesamt vor Augen geführt werden sollte, nämlich: *Das Ende einer Welt*.³⁴

Als „Schwesterwerk“³⁵ dieser *Legenden* wird das unmittelbar im Anschluss entstandene *Paradies der falschen Vögel* (1953) schon daran kenntlich, dass es die nämliche Art der ‚Wahrheitserfindung‘ praktiziert: die der „Verzerrung ins Groteske“.³⁶ Für einen Roman wird diese eigenwillige Erzählung aber nur halten, wer sie an die Kürze der *Legenden* hält; für Hildesheimers „harmlosestes Buch“ nur, wer nichts anderes in ihr zu sehen vermag als „eine Satire auf den Kunst- und Kunstfälschungsbetrieb“.³⁷ Den

33 „Haben die Zuschauer der Adenauer-Republik erkannt, wie ihnen mit solchen Plaudersätzen die Leviten gelesen wurden ...?“ Rolf Michaelis: „Endlich allein. Die Literatur deutscher Sprache ist um einen zu wenig bekannten Autor ärmer“. In: *DIE ZEIT*, 30. August 1991. (<http://www.zeit.de/1991/36/endlich-allein>), S. 1-3. Hier: S. 2.

34 Ab der zweiten Auflage wurde diese dann an den Anfang gestellt – wohl um ihr das zu eindeutige, finale Pathos etwas zu nehmen.

35 Ein von Hildesheimer nicht zufällig immer wieder gebrauchter Begriff (so etwa in: Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*. Frankfurt/M. [Suhrkamp], S. 200), da, wie sich zeigen wird, seine Werke systematisch paarweise auftreten.

36 GW, Bd. VII (*Vermischte Schriften*), S. 11.

37 Kaiser: „Er war ein eleganter Avantgardist“, S. 151 Auf dem Klappentext der Neuauflage von 2000 wird das Werk als: „eine spaßige, intelligente Parodie auf den Kunstmarkt“ bezeichnet, auf dem der Zweitaufgabe der 50-er Jahre war es noch ein „heiterer Roman“.

anderen gibt sie sich bereitwillig als eine weitere, nur eben etwas in die Länge gezogene ‚Legende‘ zu erkennen; auch was ihre Intentionen angeht. Auch in ihr kommt wiederum deutsche Nachkriegskultur kritisch ins Visier – wengleich nun unter ganz anderem Blickwinkel. Und in diesem erweist sich dann auch der Wechsel von der Kurz- zur Langform, vom Episodischen zum Epischen, als sinnvoll. In der nun ununterbrochen fortlaufenden Erzählung werden nicht mehr einzelne Aspekte der Kultur zur Darstellung gebracht, sondern der Geist des Ganzen. Damit erweist sich aber auch hier wieder der Titel als vielsagend und aufschlussreich. Denn die Kultur wird nun nicht mehr – wie in *Lieblose Legenden* – in ihrer Relation zur Vergangenheit gesehen, sondern im Hinblick auf ihre generelle, spezifische Verfasstheit. Ging es dort um das Fadenscheinige ihrer äußeren Formen, so hier nun um das prinzipiell Falsche ihres inneren Wesens. Auch ‚falscher Vogel‘ ist also – wie ‚lieblose Legende‘ – ein Genrename, benennt nun aber nicht die literarische, sondern eine menschliche Gattung: den Typus, um den es ihr zu tun ist; während ‚Paradies‘ entsprechend – allegorisch – auf die Welt des Wirtschaftswunders als das ihm natürliche Habitat hinweist: jene Wohlstandsgesellschaft der 50-er Jahre, die nicht nur ökonomisch als paradiesisch erfahren wurde, sondern auch wegen eines generellen vorherrschenden, diffusen Glücksgefühls, die Katastrophe überlebt zu haben. Das ‚Procegovinische‘ des Schauplatzes schließlich weist auf Schlitzohrigkeit als oberste Verhaltensregel in dieser neuen, kapitalistisch-konsumistischen Nachkriegskultur hin, auf Verschlagenheit und eine gewisse moralische Verkommenheit im Innern der neuen bundesrepublikanischen Realität.

Dass auch diese lange ‚Legende‘, wie die kurzen zuvor, spontan nicht als Gesellschafts-Parabel erkannt und gelesen wurde, liegt wohl in der ihr eigenen Doppelbödigkeit begründet (mithin: ihrer Verfasstheit als ‚Spiel‘). Nur der Titel und das Geschehen als Ganzes bieten sich (eventuell) einer sinnbildlichen Deutung an; im Detail und in der Entwicklung der Handlung bleibt die Erzählung dagegen strikt ‚deskriptiv‘ und kann deshalb auch einfach nur oberflächlich gelesen und als bloßer Scherz aufgefasst werden (was sie ja in der Tat *auch* war).³⁸ Lieblos sind diese ‚Legenden‘ aber (die kurzen wie die lange) nicht etwa, weil sie – dem deutschen Sprachgebrauch gemäß – wenig sorgfältig gefertigt wären, sondern weil sie – dem englischen ‚loveless‘ entsprechend – gnadenlos ernüchtern. Auch ihren Erzähler. Denn den hat man sich nicht, wie die zeitgenössische Kritik, als einen Sympathisanten des Neuen vorzustellen, der über andere, sondern als einen Nostalgiker, der über sich selbst lacht.³⁹ Er bekundet dies am Ende von *Paradies der falschen Vögel*, indem er – eigentlich schon aus der Geschichte herausgetreten – sich noch einmal mit einem der Weggefährten aus ihr trifft, einem, wie es vielsagend heißt, „von allen Zeitkrankheiten Geheilten“, um dann gemeinsam in den „abendlichen Parks der Kultur“ (sic!) zu spazieren und „von

38 Diesen Kunstgriff einer verwischten Allegorie erläutert Hildesheimer in einem weiteren Beckett-Aufsatz mit dem ihn emphatisch herausstellenden Titel: „Zu deuten gibt es nichts“ (in: *DER SPIEGEL* 53/1967; 25.12.1967, S. 98f.). Hier formuliert er auch generell das poetische Prinzip dieser *Legenden*-Texte: „... kein Wort steht für etwas anderes, als was es zu bezeichnen hat. Im Gegensatz zu Joyce bleibt Beckett deskriptiv.“ (Ebd. S. 98).

39 Dass, wie ein anonymes Nachruf behauptet, dem „jungen Spötter Hildesheimer [...] der Weltuntergang ein Fest gewesen“ sei und erst vom „alternden Einsiedler [...] als reale Bedrohung“ erfahren wurde, ist nur ein Gerücht. Vgl.: „Wolfgang Hildesheimer“. In: *DER SPIEGEL* 35/1991, S. 228. (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13490505.html>).

alten Zeiten zu sprechen, da wir beide“ – und hier haben wir das Bekenntnis – „den neuen mit wenig Spannung entgegensehen.“⁴⁰

2. Bewusstseins-Topographien: *Tynset* und *Masante*

Mit der sogenannten ‚monologischen‘ Prosa etabliert sich dann Anfang der 60-er Jahre eine neue und gänzlich andere Schreibweise im Werk Hildesheimers, die – wie der Begriff sagt – zwei Eigenschaften vor allem ausmacht: die Perspektive der ersten Person und ihr entschiedenes Prosaisches in Form *und* Inhalt.⁴¹ Offenbar wurde in ihr nun auf das erste der in der Kriegsblinden-Rede entworfenen Verfahren der ‚Wahrheitserfindung‘ umgestellt, denn das Gebaren der Figur erscheint nun „psychologisch plausibel“, das Geschilderte „echt“, die Darstellung ungebrochen und die Rede durchgängig ernst (allenfalls gelegentlich mit einem leichten Anflug von Ironie).⁴² Das in den ‚Legenden‘ zeitlich bzw. räumlich entrückte Geschehen wird aus der alten Zeit heran- und vom entlegenen Balkan herübergeholt und direkt in die Gegenwart westlicher Moderne hineinversetzt. Referenzbereich dieser Prosa ist die aktuelle Alltagswelt. *Tynset*, ihr prominentestes Produkt, wurde deshalb auch wiederholt als zeitkritischer Roman bezeichnet, ist aber, genauer besehen, sowenig zeitkritisch wie ein Roman. Dem zeitgenössischen Rezensenten Reinhart Baumgart ist noch die Irritation ob des Gebildes anzumerken, wenn er sagt: „Hildesheimer ist aufrichtig, er nennt seine Aufzeichnungen nicht Roman.“ Und die Beschreibung, die er dann selbst versucht, beantwortet zwar nicht die Frage nach dem Genre, erfasst aber das Gegebene recht trefflich: „Was sie ausbreiten ist das Inventar eines aufgestörten Bewußtseins, einer schlaflosen Nacht.“⁴³ Darstellung eines Bewusstseins wird das zentrale Anliegen dieser Prosa sein und die Nachtsituation hierfür eine ganz zentrale Voraussetzung. Wie beim romantischen Nocturne dient sie, die Außenwelt durch Abdunkeln abzublenden, zu löschen, um im Gegenzug die Innenwelt zur Erscheinung zu bringen. Der Text beginnt entsprechend:

Ich liege im Bett, in meinem Winterbett. Es ist Schlafenszeit. Aber wann wäre es das nicht? Es ist still, beinahe still. Nachts weht hier meist ein Wind, und es krähen ein oder zwei Hähne. Aber jetzt weht kein Wind, und es kräht kein Hahn ...⁴⁴

Das Ich – in Stille und Dunkelheit eingehüllt – lauscht noch eine Weile den letzten minimalen Geräuschen im Raum, bevor es das Selbstgespräch aufnimmt, aus dem das ganze Buch bestehen wird. Diese ersten Seiten von *Tynset* schaffen ganz systematisch die Voraussetzungen für ein Experiment, dem sich der Autor als Proband unterzieht und das darauf abzielt, im Fluss eines ununterbrochen fortlaufenden Selbstgesprächs einem Bewusstsein Konturen zu geben, das Baumgart ‚aufgestört‘

⁴⁰ Wolfgang Hildesheimer: *Paradies der falschen Vögel*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2000, S. 140.

⁴¹ Sie hebt an mit *Vergebliche Aufzeichnungen* (1963) und kennzeichnet neben *Tynset* (1965) und *Masante* (1973) auch noch *Zeiten in Cornwall* (1971).

⁴² GW, VII, S. 11. Hildesheimer selbst sprach diesbezüglich, bestätigend, von einem „Abschied vom Humor“. Vgl. Ingo Hermann (Hrsg.): *Wolfgang Hildesheimer: Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Hellmut Hillrichs in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“*. Göttingen (Lamuv) 1993, S. 41.

⁴³ Reinhart Baumgart: „Schlaflos schluchzend. Reinhart Baumgart über Wolfgang Hildesheimer: ‚Tynset‘“. In: *DER SPIEGEL* 10/1965, 03.03.1965, S. 110. (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46169669.html>).

⁴⁴ Wolfgang Hildesheimer: *Tynset*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1965. Hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe Frankfurt/M. (Fischer), 1967, S. 5. (im weiteren zitiert unter der Sigle: T).

nannte, das aber zunächst und vor allem wohl repräsentativ und symptomatisch sein sollte: das der Zeit, der Jetzt-Zeit. Was den Sprecher, die „Ich-Person“, angeht, meinte Baumgart:

Das ist keine erfundene Figur, niemand, den der Autor von außen sieht, zu dem er sich aus der Distanz oder gar humoristisch verhalten könnte. Nein, er scheint Satz für Satz, Geste um Geste bitterlich mit dem Redenden einverstanden. Das Rede-Ich ist niemand anders als der Autor selbst: Wolfgang Hildesheimer.⁴⁵

Ein reduzierter Hildesheimer allerdings, da, wie auch Baumgart aufgefallen war, dieser „trotz der wortreichen Bekenntnisse“ doch „merkwürdig eigenschaftslos“ bleibt.⁴⁶ Und nicht von ungefähr. Denn das Ich des Autors ist hierbei vorsätzlich auf die Funktion eines erfahrenden Mediums reduziert, welches, ein authentischer Beobachter, vor allem dazu dient, der beschriebenen Erfahrung Echtheit zu garantieren und Allgemeinheit zu sichern.⁴⁷ Wie bei Fontanes Sprech-Realismus wird hier der Redeweise überantwortet zu charakterisieren: hier nun aber nicht die Person, die spricht, sondern die Zeit, in der gesprochen wird. Die aktuelle kulturelle Realität – als der eigentliche Gegenstand der Darstellung – kommt dabei gleichsam negativ ins Bild, über die Art, wie sie sich in den Gedanken dieses „Rede-Ichs“ spiegelt.

Tynset, der Titel des Buches, ist ein Ortsname. Als solcher unbekannt, erscheint er als Buchtitel rätselhaft. Und bleibt es auch dann noch, wenn man erfährt, dass es sich um einen Ort in Norwegen handelt, den der Erzähler zufällig im Kursbuch der norwegischen Staatsbahn aufgelesen hat. Die Isotopie von Buchtitel und Ortsname bewirkt zum einen, dass das Toponym *auch* als Hinweis auf den Topos aufgefasst wird und damit nicht nur die Charakterisierung einer ‚Örtlichkeit‘ als mögliche Intention der Erzählung nahelegt, sondern diesen ‚Tynset‘-Raum dann auch – mit seinen Eigenschaften *als* Ort – bestimmt. Sie identifiziert zudem das Vorhaben als ‚Topographie‘ und diese – da die Außenwelt konsequent ausgeblendet bleibt – als Topographie eines Bewusstseins. Mit seinen Eigenschaften als Ort bestimmt ‚Tynset‘ dieses Bewusstsein zunächst einmal durch seine prinzipielle Entfertheit: ein Ort, der gedanklich gesucht, in der Vorstellung ausgemalt, als Ziel einer Reise erwogen wird und sich dann schließlich doch als unerreichbar herausstellt. In der Art der Bezugnahme auf diese Entfertheit entdeckt sich das Bewusstsein als Tele-Bewusstsein.

Als „schöner Name“ weist ‚Tynset‘ zudem auf dessen latenten Ästhetizismus hin, als das Ich sich bei der Wahl des Namens („Wie war noch dieser schöne Name?“⁴⁸) allein von Attraktivität, seiner „Anziehungskraft“ leiten lässt: vom „Ypsilon“ als „Blickfang“ und einem Klang, der die Einbildungskraft anregt und vor dem inneren Auge Bilder exotischer Welten erstehen lässt:

Zerlege ich das Wort in seine beiden Silben, so habe ich zuerst das „Tyn“, einen hohen Gongschlag, Beginn eines Rituals in einem Tempel, leer bis auf die Gegenwart des einzigen, in sich selbst versunkenen Zelebrierenden, sehr fern [...], habe also das „Tyn“, das sich alsbald, jäh aus seinen Vibrationen gerissen, mit dem „set“ setzt, als sei das Schwingen des tyinneren Beckens von einer kurzen, schnellenden Bewegung eines

45 Baumgart: „Schlaflos schluchzend“, S. 110.

46 Ebd.

47 Hildesheimer nennt den Sprecher in *Tynset* sein „potentielles Ich“, eine Figur, „die natürlich mehr oder weniger mit meinem Mund spricht“ (was auch als Echtheitsgebot in die Sprachform einging), aber doch nicht die „eigenen Erfahrungen“ ausspricht, „nicht in Wirklichkeit.“ In: Hermann (Hrsg.): *Ich werde nun schweigen*, S. 51 u. 40f. Damit erweist sich auch hier der Status des Spiels als gewahrt.

48 T, S. 29.

einigen flinken Fingers zum Stillstand gebracht und damit seinem Dröhnen ein strenges Ende gesetzt: Tynnn.Settt.⁴⁹

Den Ästhetizismus dieses Bewusstseins bestätigt zudem, dass es die Welt offenbar mit deren Abbildung verwechselt, die Karte mit der Realität, dass die „Namen auf den Landkarten der Welt“, die „Sternkarten des Himmels“ ihm bevorzugt als Anlass dienen für „herrliche Fahrten“, für „ein Schweben über niemals zu ermessende Entfernungen“.⁵⁰ Als Traum-Ort steht ‚Tynset‘ also ein für eine Imagination und Realität vermengende Welthaltung, aber auch für den damit einhergehenden „Verlust der Gesichtspunkte ...“ (mit dem der Erzähler sich im Wissens-Tohuwabohu seiner nicht mehr zu ordnenden Bibliothek konfrontiert sieht).⁵¹ Das Subjekt erscheint in ‚Tynset‘ nicht mehr als souverän, Gedanken und Geschichten tauchen selbstmächtig auf, unterwerfen sich keiner Ordnung mehr, kreuzen und durchkreuzen sich.

Und schließlich weist der Name noch, als dem Kursbuch entnommener, auf die dieses Bewusstsein prägende Funktion der neuen technologischen Fiktionen hin, die in Form von „Kursbüchern, Telephonbüchern, Wetterberichten“⁵² zu heimlichen Protagonisten in ‚Tynset‘ avancieren. Wie die folgende Beschreibung illustriert, entfalten sie ihre die alte Weltordnung sprengenden Mächte darüber, dass der menschliche Geist ihre Fiktionen, ob er will oder nicht, ‚realistisch‘, also unangemessen, entwickelt, im Sinne der alten Weltordnung:

Ich benutze das Telefon, um zu horchen, manchmal nur auf die summende Stille, das einzige Geräusch der verstreichenden Zeit, ich horche, horche den Drähten entlang und darüber hinaus, in den Raum, über die Ecken und Felder der Erde, mein Ohr streift über die Meere, ich spüre mich in Leitung und Masten und Wellen, horchend auf etwas, das entsteht oder etwas, das vergeht ...⁵³

Auch wenn diese technischen ‚Wunder‘ keine sind, ihre Wirkung wird dennoch als magisch erfahren und lässt buchstäblich – milde zumindest – halluzinieren:

... gewiß, es enthüllt sich kein kosmisches Panorama, ich höre nicht das Tönen der Sonne, nicht die alte Weise, und nicht das kalte Schweigen des Mondes, es weht mich keine Luft von anderen Planeten an, wie dort droben im Holz des Speichers am Fernrohr –, und doch, auch hier erhebe ich mich über mir, hebe mich über die Erdrinde, entschwebe, beginne eine Bahn zu ziehen, ich schwebe ...⁵⁴

Aus der Verbindung von medialer Zurichtung und realistischer Auffassung gehen Gebilde einer ganz neuen Art hervor: Phantasmen, wie die künstliche Dame vom Wetterbericht, die das Ich in einem Maße affiziert, dass es nicht umhin kann, sie immer wieder anzurufen:

– ich drehe die Nummer eins-sechs-eins. Ich kenne diese gepflegte weibliche Stimme und ihre überartikulierte Diktion. Jetzt sagt sie: *bis mäßige umlaufende Winde aus Ost bis Nordost sonst im Allgemeinen noch schön vor allem im Unterland von Norden lagert sich ...*⁵⁵

49 T, S. 15

50 Ebd.

51 T, S. 46.

52 Baumgart: „Schlaflos schluchzend“, S. 110.

53 T, S. 25.

54 Ebd.

55 T, S. 26.

Etc. etc. Aus ihrer Rede, dem Bericht vom Wetter, erstehen sodann, unwillkürlich und unbewusst, regelrechte ‚Meteo-Mythen‘:

... da haben wir sie, die unsichtbaren Kämpfe in der Luft, hier vollziehen sie sich, bald werden sie über meinem Dach sein, über meinem Kopf, hier prallen sie aneinander und verknäueln sich, der steigende und der fallende Luftdruck, ich habe eine Wettergrenze über mir, Wand gegen drohende Wand.⁵⁶

Die Darstellung des Bewusstseins in *Tynset* kulminiert schließlich in der Erfahrung des Automobilen während einer ausgedehnten Autofahrt, bei der das Ich, in den Dschungel des Verkehrsnetzes und der Straßenverkehrsordnung geraten, zum Fahr-Automaten mutiert:

Ich fuhr bis zu einem Umleitungspfeil, unter dem standen außer diesen beiden Namen noch viele andere, in allen zwölf Himmelsrichtungen. Der Wahl enthoben, folgte ich Pfeil und Schild, überquerte Westringe, Ostringe, es wurde wieder roh mit Unverputz, vorstädtisch, Gaststätten, Drogerie, Möbelgeschäft, die Stadt ließ nach, ich fuhr langsamer, es lockerte sich in mir, da erschien auf der rechten Seite ein Schild, auf dem stand „Landeshauptstadt Wilhelmstadt“.⁵⁷

Diesen in *Tynset* (1965) begonnenen Selbstversuch des Autors setzt *Masante* (1973) nur fort, veranstaltet dieselbe Art von Selbstgespräch, verschieden nur im Zeitpunkt der Veranstaltung – und damit, entsprechend, auch im Ergebnis.⁵⁸ Man könnte – wenn es denn Romane wären – von *Tynset* und *Masante* auch als Fortsetzungsromanen reden, da sie in Anlage und Entwicklung miteinander verbunden sind. Schon die beiden Titel signalisieren, dass es sich – auch hier wieder – um Schwesterwerke handelt: Ortsnamen beide, ominöse Ortsnamen, Namen real existierender, aber in der Erzählung imaginär bleibender Orte. Von ‚Masante‘ heißt es jetzt, Tynsets Entferntheit entsprechend, es sei „von fern heranzuträumen, erst die Distanz ergibt die Proportionen und den Wert“.⁵⁹ Im Unterschied zu ‚Tynset‘ ist ‚Masante‘ aber nicht der Name eines Ortes sondern eines Gebäudes und der Bezug des Ichs zu dieser Örtlichkeit nicht vorwärts- sondern rückwärtsgewandt, nicht utopischer sondern nostalgischer Art: keine Projektionsfläche mehr für künftiges, sondern Schauplatz vergangenen Lebens, einer Existenz, zu der es jedenfalls kein Zurück mehr gibt: „Zukunft [...] hat stattgefunden, alle Ansätze sind vertan, die Möglichkeiten, eine nach der anderen, verwelkt: keine Funde, keine Schätze, kein Glück.“⁶⁰ Das Leben befindet sich „in einem stationären Stadium des Erlöschens“⁶¹, der Name – als Titel des Buches und Charakterisierung des Geschehens – steht somit für: „Endstation“.⁶²

56 Ebd.

57 T, S. 62. Zwischen *Tynset* und *Masante* vermittelt konzeptionell *Zeiten in Cornwall*, ein Text, der, 1971 veröffentlicht, auf frühere Aufzeichnungen zurückgeht. In ihm – einem Reisebericht - wird die touristische des Automobilen zur zentralen und für das Werk grundlegenden Erfahrung, der Mensch am Steuerrad zu einer Metapher moderner Existenz: „Ich bewege mich in einem Labyrinth vorwärts. Oder vielmehr: ich sitze still hinter dem Steuer meines Wagens, der sich in einem Labyrinth vorwärtsbewegt. Ohne Sicht nach den Seiten drehe ich einhändig die Windungen dieser hohlen engen asphaltierten Gassen nach, wachsam – es könnte hinter einer Kurve ein Hindernis lauern – dennoch entspannt, denn dieses seltsame Terrain ist nicht als Schrecknis angelegt, sondern als Straßennetz, es ist nicht geplant, es hat sich ergeben. Ich bin im westlichen Cornwall ...“. Wolfgang Hildesheimer: *Zeiten in Cornwall*. Mit 6 Zeichnungen des Autors. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971, S. 7.

58 Wolfgang Hildesheimer: *Masante*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1973, im weiteren zitiert unter der Sigle ‚M‘.

59 M, S. 135.

60 M, S. 23.

61 M, S. 25.

62 M, S. 43.

Auch das Geschehen erschließt sich in seiner Bedeutung am besten aus Ähnlichkeiten mit und Abweichungen von dem Vorläufer-Modell. „Während also am Ende des Buches *Tynset*“, so erklärt der Autor selbst diesen Zusammenhang, „mein Ich noch lebte, wenn auch nicht gern, so hatte ich es am Ende des Buches *Masante* im wahren Sinne des Wortes in die Wüste geschickt.“⁶³ Registrierte *Tynset* den Zerfall des Realen, so *Masante* nun den entsprechenden und daraus resultierenden Ich-Verlust. Als Verfallsgeschichten verbunden, dokumentieren die beiden Bücher jeweils unterschiedliche Stadien desselben Zerfallsprozesses und damit, in ihren Unterschieden, den Wandel von den 60-er zu den 70-er Jahren: „... es ist da eine neue Dimension in mein Bewußtsein getreten, eine gefährliche Wachheit. Sie erlaubt mir, das Neue hier bis in seine kleinsten Einzelheiten aufzunehmen.“⁶⁴

Bei der Welt in *Masante*, einer „zufällig gewählten Station am Rande der Wüste“, handelt es sich also – dem Wink des Autors zufolge – um eine ausgeführte Metapher (die von der ‚Wüste, in die er sein Ich schickte‘), eine sprichwörtliche Größe, die hier buchstäblich genommen und zur Kulisse der Erzählung verdichtet wurde.⁶⁵ Gemessen am Setting von *Tynset* erscheint die Handlung auf den ersten Blick sogar szenisch erweitert und nach außen hin geöffnet; statt der Privatwohnung nun eine Hotelbar, in der neben dem Rede-Ich auch noch andere Figuren auftreten – und auch agieren, vor allem aber sprechen (Maxine, die Wirtin; Alain, der Wirt; ein Ire). Die Gespräche bleiben aber dann doch so künstlich, das Geschehen – auf banalste Minimalgesten reduziert – derart konstruiert und unwahrscheinlich, dass das Szenario (am Rande der Wüste!) – der Metapher des Ganzen angepasst – einer Fata Morgana gleicht.⁶⁶ „Nun also hatte ich kein Ich mehr“, fährt der Autor in seiner Selbsterklärung fort, „dadurch war denn auch mein Erzählen am Ende“. ⁶⁷ Oder anders gesagt: was für das Geschilderte gilt, gilt gleicherweise für die Schilderung. Die Kraft der Integration des Ichs scheint definitiv gebrochen. Gab es in *Tynset* noch eine echte Rahmenhandlung mit eingelegten und klar abgehobenen Episoden, so bleibt in *Masante* der Rahmen diffus und die Textabschnitte werden nur deshalb noch als Assoziationen eines Bewusstseins empfunden, weil kein anderer Referenzrahmen auszumachen ist. Stilistisch reicht ihr Spektrum von stark poetischen, fast rhapsodischen Passagen zu alltagssprachlichen Live-Mitschnitten im O-Ton, der Lektüre einer Medikamentenpackungsbeilage etwa: „Diese Schlafhilfen, die Tabletten, die Kapseln, Dragees, und die rechten Dosierungen! Nicht zuviel von dem einen [...] immer auf die Uhr sehen: darf ich jetzt schon ...“.⁶⁸ *Tynset* endete mit einer Welt, die in „Schall und Rauch“ aufging; *Masante* beginnt entsprechend mit dem Griff zum Kalender, der – als die willkürlichste aller Weltordnungen – nun als

63 In: Hildesheimer: „Die Subjektivität des Biographen“, WWM, S. 125.

64 M, S. 245.

65 Dieses sprachlichen Ursprungs zum Trotz hat „Meona“, der Schauplatz des Geschehens in *Masante*, doch auch, wie Hildesheimer ausdrücklich bekundet, ein Vorbild in der Realität, ein Ort, der „in der Nähe eines Kibuzzes“ liege und „*Yótvata* heißt“. Wenn er im Anschluss betont, dass „alle von mir dargestellten Geschehnisse [...] atmosphärisch und topographisch an bestimmten Orten angesiedelt sein müssen“ (WWM, S. 124), so um auch in diesem Fall keinen Zweifel am Status seiner Werke als ‚Spiele‘ aufkommen zu lassen, ihrem spezifisch zwitterhaften Sein zwischen Fiktion und Realität.

66 WWM, S. 124.

67 WWM, S. 125.

68 M, S. 321.

Erzählfaden erhalten muss.⁶⁹ Und dem prinzipiellen Kontrollverlust des Bewusstseins korrespondiert die spontane Art der Welterfahrung: „die Bilder kommen schnell und willig, und ebenso schnell schwinden sie wieder, das macht die Leere; nichts hält sie auf. Jetzt sollten sich Zusammenhänge ergeben und sich verknüpfen, so daß etwas entsteht, das ich brauchen kann. Aber was? Und wozu?“⁷⁰ Die Welt in *Masante* mutet seltsam inkonsistent an, irgendwie abstrakt. Dinge der Fiktion und Wörter der Erzählung verbinden sich in Namen und Bildern, deren Sinn sich versagt, als sie – wie vor dem Fenster die Pfähle im Sand – dann eben doch nur Dinge sind und als solche stumm bleiben. In der Erzählung mustergültig vertreten durch ‚Maxines Gefäße‘: „Sie tragen ihre Namen klar und sichtlich, als die verschiedenen Wahrzeichen und Wegweiser des verzweigten und reichdurchwirkten Trinkwesens der Welt. [...] Cutty Sark, Lord Richmond, Ballantine’s, – guter Name, auch beinahe eine Ballade! – Johnnie Walker, Black and White ...“.⁷¹ Waren die technologischen Fiktionen in *Tynset* noch an die materielle Präsenz konkreter Apparate (Telefon, Radio, Zeitung, Auto) gebunden, treten sie nun losgelöst von ihnen auf. In Form von Produktnamen etwa, Logos, die mit ihren vertrauten Schriftzügen die letzten Markierungen darstellen, Halte- und Orientierungspunkte bieten in einer heftig in den Fluss geratenen Welt, in der die Dinge von einem Moment auf den anderen zu Erinnerungen ihrer selbst werden und schon zu archivieren sind, in ‚Maxines Raum‘: „ein Raum für Fernschreiber, Fernsehgeräte, alle diese Requisiten, die schon heute so aussehen wie Sammlerstücke“, die bestimmt sind „für Antiquitätensammler einer ganz nahen Zukunft, so wie jetzt die alten Bügeleisen und die ersten Telefone.“⁷² Konzentriert – in nuce gleichsam – erscheint diese spezifische Welterfahrung von *Masante* aber in photorealistischen Snapshots, Detailaufnahmen, wie die des am Boden liegenden „Aschenbecher Cinzano“.⁷³ Das genüsslich Schweifende des Bewusstseins von *Tynset* ist umgekippt in eine existentielle Unbehaustheit, eine kosmische Heimatlosigkeit, die in der Wüste – deren „verstreute[m] Wehen“ – Bild und Ausdruck gefunden hat: „nichts Heimisches“ mehr in ihr.⁷⁴ Der Name ‚Masante‘ stand, wir erinnern uns, für die Erinnerung an eine nicht mehr zu erreichende Behausung. Und wie der „Generationen durchlaufende Johnny Walker“ vorführt, steht dieser Ich- als Standortverlust in einer direkten Verbindung zum „Trinkwesen der Welt“, da diese offenbar nur im Zustand permanenter Irrealisierung bzw. Anästhesierung zu erfahren und zu ertragen ist. Trinken ist die Hauptbeschäftigung in *Masante*, die Wirtin Maxine entsprechend ihr bester Kunde:

Sie trinkt in kleinen Schlucken etwas Weißes, Arrac oder Pernod muß es sein, vermischt mit Wasser aus einem Krug neben ihr. Auf ihm steht „Cutty Sark“. Auf anderen Krügen steht „Lord Richmond“ und „Ballantine’s“, oder es sind Bilder darauf, der schwarze und der weiße Terrier, und der Generationen durchlaufende Johnny Walker.⁷⁵

69 In *Tynset* hieß es: „... der Name vergessen, verweht wie Schall und Rauch, wie ein letzter Atemzug –.“ (T, S. 138). In *Masante*: „Her mit dem Wandkalender! Wenn man ihn regelmäßig bedient, ist er unfehlbar. Die Namen sind zwar lächerlich, doch die Daten unerbittlich.“ (M, S. 7).

70 M, S. 166.

71 M, S. 93f.

72 M, S. 49.

73 M, S. 247.

74 M, S. 367.

75 M, S. 44.

3. Selfie-Simulationen: Mozart und Marbot

Am „wachsenden Unmut“ und einer „tiefe[n] Langeweile“, die ihn jedes Mal überkomme, wenn er sich „einer erfundenen Geschichte“ gegenübersteht, die „vortäuscht, eine Parabel für Wahres und Wirkliches zu sein“, bemerkt Hildesheimer, Mitte der 70-er Jahre, das *Ende der Fiktionen*.⁷⁶ Seine ‚End-Spiele‘ der dritten Generation – *Mozart* (1977) und *Marbot* (1981) – reagieren bereits auf den generellen *aesthetic turn* in der Kultur, der sich in diesem ‚Ende der Fiktionen‘ ausspricht und von den neuen nun verlangt, von der Gewissheit des Realen umgeben zu sein. Sie haben, mit dem Wechsel ins biographische Genre, bereits die Konsequenzen aus ihm gezogen.⁷⁷ *Mozart* ist nicht nur selbst, dem Genre nach, keine *fiction* mehr, sondern hat sich zudem noch zur Aufgabe gemacht, der Existenz solcher Reality-Fiktionen am Beispiel der Kultur-Ikone ‚Mozart‘ nachzugehen. Wie der lapidare Titel *Mozart* (ohne weiteren Zusatz) signalisiert, ist der eigentliche Gegenstand des Buches nicht die Person sondern das kulturelle Phänomen ‚Mozart‘. Entsprechend hebt die Einleitung mit der Präsentation des Vorhabens just beim Titel und den im Namen ‚Mozart‘ mitaufgerufenen Bedeutungen an:

Der Name Mozart ist, gleich den Namen Beethoven und Haydn an eine einzige Gestalt gebunden [...]. Doch eindeutiger als die anderen beiden Namen ruft ‚Mozart‘ bei all jenen, die das Prädikat ‚musikalisch‘ [...] für sich in Anspruch nehmen, die Bezeichnung einer besonderen rezeptiven Verfassung hervor, eine Art Verklärung. Hier denn – so etwa lautet die unausgesprochene Begründung eines kollektiven Empfindens – steht eine einmalige und wahrhaft einzigartige Erscheinung unangefochten und für immer auf der Kreditseite des Lebens, so beherrschend und allgegenwärtig, daß sie mit manchem versöhnt, was das Leben uns schuldig bleibt. Ja, Mozart scheint die Versöhnung schlechthin zu sein, eine Art erlösendes Wunder.⁷⁸

Als „neinsagende“ Biographie, mit dem „Wunsch zur *Korrektur* dieses Mozartbildes“⁷⁹ lag Hildesheimers *Mozart* seinerzeit voll im Trend.⁸⁰ Andere prominente biographische Unternehmungen der Zeit, wie Sartres *Flaubert* oder Eisslers *Goethe*⁸¹, sieht man auf exakt dieselbe Art damit befasst, Kulturgrößen der Vergangenheit zu ‚normalisieren‘ und auf ein ‚menschliches Maß‘ zu reduzieren. Aber Hildesheimers *Mozart* geht auch über dieses Vorhaben der Entmythologisierung noch hinaus. Auch *Mozart* ist ein ‚Spiel‘ und will als solches – laut Hildesheimer „eine Art ‚action writing‘“⁸² – aufklären über die neuen Fiktionen und den Umgang mit ihnen. Darüber informiert, nachträglich, der Vortrag *Die Subjektivität des Biographen*, gehalten an der Uni Freiburg (am 30.1.1982)

⁷⁶ Ursprünglich ein Vortrag in englischer Sprache mit dem Titel „The End of Fiction“, hier zitiert nach: WWM, S. 103-122. Die deutsche Übersetzung des Autors erschien zuerst in *Merkur* 30/1976 unter dem Titel „Das Ende der Fiktionen“, daselbst im Anhang S. 229-250. Hier: S. 247.

⁷⁷ Hildesheimer: *Mozart*; Wolfgang Hildesheimer: *Marbot. Eine Biographie*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1981. Ich zitiere im weiteren aus den beiden Werken unter Verwendung der Siglen ›MO‹ und ›MA‹.

⁷⁸ MO, S. 18. Er habe, bestätigt der Autor unsere Auffassung ausdrücklich, das „Mozartbuch niemals als Biographie empfunden, denn die Absätze bezeichnen *weniger* die Entwicklung des Themas, als die verschiedenen Sichten auf ein nicht erschöpfbares Phänomen.“ WWM, S. 123.

⁷⁹ MO, S. 126.

⁸⁰ MO, S. 46. Die vehemente Kritik an den ideologischen Verzerrungen der traditionellen Biographik ließ auch an metapoetische Intentionen für sein Vorhabens denken: „Hildesheimer is writing a self-conscious biography, and in its self-conscious preoccupation it approaches meta-biography ...“ Marion J. Faber: „Wolfgang Hildesheimer's ‚Mozart‘ As Meta-Biography“. In: *Biography*. Volume 3 (1980), Issue 3. 202-208. (<http://works.swarthmore.edu/fac-german/28>). Hier: S. 203.

⁸¹ Jean-Paul Sartre: *Der Idiot der Familie: Gustave Flaubert 1821-1857*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 5 Bde., 1977f.; Kurt R. Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie. 1775-1786*. Basel, Frankfurt/M. (Stroemfeld/Roter Stern) 1983-85 (zuerst Detroit 1963).

⁸² WWM, S. 131.

anlässlich einer Tagung zum Thema *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*: „Dieser Vortrag“, erklärt der Vortragende sein Ansinnen einleitend, „hatte zuerst einen anderen Titel, nämlich: *Der Biograph als Autobiograph*. Bei der ersten Niederschrift unterließ mir eine Fehlleistung; ich schrieb: *Der Biograph als Ant-*, war also daran zu schreiben: *Antibiograph*.“⁸³ Dieses (unnötige) Eingeständnis einer (erfundenen?) „Fehlleistung“ dient wohl nichts anderem, als nachträglich die verborgenen Intentionen des Mozart-Biographen Hildesheimer publik zu machen. So weist die angeblich ursprüngliche Themenstellung – *Der Biograph als Autobiograph* – auf dessen (psychologisches!) Erkenntnisinteresse hin: d.i. die unausgesprochene und im Genre selbst gründende Selbstbezogenheit eines jeden Biographen; die versehentliche Selbstbezeichnung als ‚Antibiograph‘ ergänzend auf die Absicht, diesen Selbstbezug kritisch zu hinterfragen. Wie in den *Legenden* und *Monologen* geht es auch in den *Biographien* um den Umgang mit Fiktionen. Nun aber nicht im Hinblick auf seine historischen Ausprägungen oder kulturellen Auswirkungen, sondern auf das ihn verursachende, natürliche Prinzip in der menschlichen Psyche. Wie die ‚Selbstgespräche‘ der monologischen Prosa ist auch das ‚Spiel‘ der ‚Biographien‘ ein Versuch; im Unterschied zu diesen aber kein Selbstversuch, sondern einer mit dem Leser, der diesen mit seinem hedonistischen Selbst als mythenbildender Instanz bekannt machen soll. In der Einleitung zu *Mozart* wird dieser so vorgestellt:

Ich begeben mich also bewußt in Abhängigkeit vom Leser, nicht nur in seinem Vorstellungsvermögen, sondern auch in seinem Vorstellungswillen. Denn natürlicherweise hört die Macht der Überzeugungskraft dort auf, wo auf der anderen Seite der eherner Wille zum Unverständnis herrscht, das heißt: die automatische Abwehrreaktion vor einer dargebotenen Erkenntnis, bevor diese vom Willen des potentiellen Empfängers geprüft ist. [...] Es gilt demnach für den Leser nicht nur die Wahrhaftigkeit dieses Versuchs zu prüfen, sondern auch seinen eigenen Willen, ein vorgefaßtes Bild abzustreifen.⁸⁴

Mozart war Hildesheimers größter Erfolg. Und als solcher, wie gesagt, „überraschend“. Wohl am meisten aber für den Verfasser selbst. Denn das von ihm geplante Spiel hat, wie der Vortrag nachträglich bezeugt, de facto nicht stattgefunden; dafür eines, das so nicht vorgesehen war – und ihm offenkundig missfiel. Ein Leichtes sei es gewesen, moniert er entsprechend, „Mozarts sexuelle Phantasie“, seine „Anal-Erotik“ zu demonstrieren, „weniger leicht“ dagegen (was er vorhatte), „dem *Leser* das richtige Lesen“ beizubringen, denn: „Was der Leser nicht wissen will, verdrängt er ...“.⁸⁵ Der Erfolg des Buches weist damit aber mit Nachdruck auf einen unterschweligen Gebrauch hin, den der Leser klammheimlich von ihm machte und der an der offenen und ungeschönten Schilderung von Mozarts (Sexual-)Leben wohl vor allem das Freche, das Despektierliche goutierte. War die Lektüre von Künstler-Biographien je schon selbstisch, als sie insgeheim darauf ausging, sich qua Identifizierung mit ‚Größen‘ selbst zu vergrößern, so zeichnet sich in den Biographien der 60-er und 70-er Jahre eine Inversion der Strategie ab.⁸⁶ Selbstvergrößerung wird nun durch Distanzierung

⁸³ WWM, S. 123-138, hier: S. 123.

⁸⁴ MO, S. 15.

⁸⁵ WWM, S. 138.

⁸⁶ Ein „neue[s] Interesse an der eigenen Person“ wird in den siebziger Jahren zum entscheidenden, die literarische Entwicklung insgesamt – und quer durch die Gattungen – beherrschenden Trend (auch in der sogenannten Alltagslyrik etwa). Den „Autobiographie-Boom“ wertete Hermann Schlösser entsprechend „als das wichtigste literarische Ereignis der siebziger Jahre“. In: Hermann Schlösser: „Subjektivität und Autobiographie“. In: Rolf Grimminger (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur*

des Selbst und Verkleinerung des Großen erreicht, ikonoklastisch also; ein Vergnügen, das offenbar – *Fack ju Göthe!* – bis in unsere Tage ungebrochen anhält.

War Hildesheimers *Mozart* mit der Möglichkeit eines solchen Gebrauchs unversehens ins Fahrwasser des Mainstream geraten, so steuert *Marbot* nun entschieden dagegen. Als erfundene Biographie (die an authentischer Größe nicht partizipieren lässt) schließt das Werk einen hedonistischen Gebrauch von vornherein kategorisch aus, ist also – bei aller Ähnlichkeit – als Gegenteil von *Mozart* konzipiert. Einen entsprechenden Bezug als „Spiegelbücher“⁸⁷ suggerieren – auch hier wieder – die Titel. Sich *Marbot* – als Anagramm – aus *Mozart* hervorgegangen zu denken (die beiden Namen trennt nur ein Buchstabe!), liegt nahe. Die Annahme stützt zudem eine analoge Relation bei *Tynset* und *Masante*, die überdies auch noch auf ein und dieselbe Weise, nämlich im Titel, angezeigt wurde. Und aus deren Vergleich heraus wird dann auch die Substitution der Orts- durch Personennamen aufschlussreich im Hinblick auf die jeweilige Intention der beiden Werke: hatte Hildesheimers Fiktionstheorie dort den Zuschnitt einer Topographie (Ortsnamen!), so hier nun den einer Psychologie (Personennamen!).

Nicht zufällig wohl steht nach dem Titel *Marbot* ostentativ der Untertitel *Eine Biographie* – was bei *Mozart* nicht der Fall war. Als bekannte historische Persönlichkeit garantierte *Mozart*, was hier explizit und über die formale Gestaltung des Werks erst behauptet und glaubhaft gemacht werden muss: dass es nämlich überhaupt eine Biographie ist. Und das Werk tut dann auch alles, um wie eine solche auszusehen. Der Aufwand an historischen Figuren und Ereignissen ist enorm, deren zeitliche Koordination und Abstimmung mit der Lebensgeschichte des Helden penibelst durchgeführt. Der Text imitiert bis ins Detail die Diktion gediegen wissenschaftlichen Biographik. Und am Ende erhebt der Autor auch noch ausdrücklich Anspruch auf eine „perfekte Biographie“; eine Behauptung, die formal fraglos zutrifft, in der Substanz aber natürlich barer Unsinn ist. Denn eine erfundene Biographie ist (wie der Fluss ohne Ufer) schlicht ein Unding. Und auch wenn die Erzählung – mit Inzest und Selbstmord, Eros und Thanatos – alles nur Erdenkliche aufbietet, um zu einem hedonistischen Gebrauch einzuladen, gelingt es dem Leser dennoch nicht, zu einer solchen Lektüre zu gelangen. „... mühsam zu lesen“ maulte Helmut Heißenbüttel – zurecht – in der *Süddeutschen Zeitung*. Das Opus überfordert und frustriert; es frustriert systematisch und: Leser wie Kritiker.

Für den Leser wird es eine wenig erquickliche Lektüre, da der Handlungsfluss durch langatmige und deplatzierte Diskurse zu Ästhetik und Kunstgeschichte ständig gestört und ihm am Ende auch noch kategorisch verwehrt wird, ihr irgendeine Art von Sinn zu geben (und sei es nur den historischen Kenntniserweiterung einer normalen Biographie). Nach gierigem Lesen bleibt am Ende nichts als eine unangenehme (und peinliche) Leere. Für den Kritiker wird die Konfrontation mit dem Werk gar peinlich,

Gegenwart. Bd. 12: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Hrsg. von Klaus Briegleb u. Sigrid Weigel. München, Wien (Hanser) 1992, S. 411.

87 Von Hanjo Kesting in einem Interview von Radio Bremen (24. Mai 1982) mit dieser These konfrontiert, antwortet er zwar abschlägig: „Für mich haben die beiden Bücher nichts Gemeinsames außer der Tatsache, daß sie Biographien sind, ‚Mozart‘ fast weniger als ‚Marbot‘.“ Direkt auf die „Intention von ‚Marbot‘“ angesprochen, weicht er aber aus: „Aber wohin sie eigentlich geht, kann ich Ihnen nicht sagen.“ Wolfgang Hildesheimer/Hanjo Kesting: „Mozart‘ und ‚Marbot‘ – Spiegelbücher. Ein Gespräch“. In: *Text+Kritik*, S. 83-89. Hier S. 83 u. 85.

da er für diese Art Gebilde nicht gerüstet ist. Denn was gäbe es an ihm auch noch zu kritisieren: die Wahrheit der historischen Angaben nicht (da es sich um eine Fälschung handelt); den ästhetischen Wert der Dichtung nicht (da der Tatbestand von Dichtung ausdrücklich bestritten wird); die Gültigkeit der Kunsttheorie nicht (da sie von Anfang an als historisch abgegolten präsentiert wird); die Moral von Inzest oder Selbstmord nicht (da eine solche derzeit nicht zur Debatte steht).⁸⁸ Dem Erzähler auf den Leim gegangen, bleibt dem Leser am Ende nur die Einsicht in die eigene ästhetische Korruptierbarkeit; dem Kritiker nur die unangenehme in die Unangemessenheit oder das gesellschaftlich Obsolete seines Tuns. Oder aber – in beiden Fällen – keine.

Aber das ‚Spiel‘ *Marbot* endet hier noch nicht. Der Autor lässt es – über die Fiktion hinaus – in der kulturellen und sozialen Realität weiterlaufen. Und auch in diesem Fall hat Hildesheimer – um die Rezeption zu steuern – einen Aufsatz ‚zum besseren Verständnis‘ nachgereicht; genauer: zwei. Im ersten – *Arbeitsprotokolle des Verfahrens ‚Marbot‘* – scheint er die Karten endlich auf den Tisch legen zu wollen: er habe sich, bekennt er (scheinbar) reumütig, „zu Täuschung oder Vortäuschung einiger Tricks bedient“⁸⁹; der „gefälschten Bildnisse“, die – als Illustrationen – das Geschehen durch Sichtbarkeit beglaubigen sollten etwa oder der in den Text eingefügten „englischen Zitate“, die die Existenz eines „englische[n] Original[s]“ insinuieren: „natürlich“ auch das „fingierte Echtheitsausweise“ usw.⁹⁰ Aber schon der Frage nach seinen Absichten entzieht er sich wieder durch Vortäuschen von Nichtwissen: er könne „nicht genau definieren“, schwindelt er, „was das Buch soll und sein will“, er wisse es „ehrlich gesagt“ [sic!] „selbst nicht genau.“⁹¹ Um schließlich, kaum merklich zunächst, das gerade Gestandene dann doch wieder direkt in Frage zu stellen und die vermeintlich so freundlichen Verständnishilfen hinterrücks dazu zu benutzen, neuerlich Verwirrung zu stiften, indem er exakt dieselben Techniken der Beglaubigung wie in der erfundenen Biographie nun in deren kritischer Reflexion anwendet.

Verwegener, dreister noch im zweiten Text, einem Vortrag zum Thema *Marbot und Schopenhauer*, mit dem er – auf einer Tagung der Schopenhauer-Gesellschaft (!) – der Wirklichkeit seiner Figur offenbar die Beglaubigung durch die Expertenrunde sichern möchte, indem er diesen zumutet, sich über das Verhältnis Schopenhauers zu einer

88 Blitzgescheit die Reaktion des Germanisten Peter Wapnewski („Wie wahrscheinlich ist das Wahre“. In: *DER SPIEGEL* 1/1982, 109-112), der offenbar – zumindest wenn hier nicht alles täuscht – das einzig Mögliche tat, nämlich das Spiel auf den Gipfel zu treiben, indem er die fiktive Biographie in einer fingierten Rezension bespricht und dabei – Selbstparodie des Kritikers – all das tut, was hier *keinen* Sinn macht, sprich: haarspalterisch Fehler nachweist, besserwisserisch zurechtweist („Hier irrt Hildesheimer.“), pedantisch nach Formfehlern forscht und „philologische Mängel“ moniert, um am Ende, gutgläubig – und ungeprüft – von der Echtheit eines Dokuments auszugehen, „das uns hier zum ersten Male überliefert wird, und zwar durch einen offenbar von Hildesheimer entdeckten Brief des Preußischen Staatsrates Christoph Ludwig Friedrich Schultz an dessen Frau“. Die gefälschte Rezension ist so gelungen, dass selbst Fachkollegen sie für echt hielten. Alexander von Bormann etwa ging davon aus, Wapnewski habe sich tatsächlich „in die Gerücheküche von Northumberland“ aufgemacht“, das „Stamm-schloß Marbot Hall“ aufgesucht, „Gerüchte um die Mutter des Helden“ erlauscht“ und anderes mehr. (Der Skandal einer perfekten Biographie, In: *Text+Kritik* 89/90, S. 76) Und das, obwohl Hildesheimer schon bekanntgegeben hatte, dass es sich um eine Fiktion handelt (Vgl. „Kunst- und Wunschfigur inmitten der Geschichte. W. Hildesheimer im Gespräch über seine Biographie ‚Marbot‘“. In: *Frankfurter Rundschau*, 1.10.1981. Hier stellt sich doch, meine ich, nachdrücklich, und mit Wapnewski, die Frage: *Wie wahrscheinlich ist das Wahre?*)

89 WWM, S. 146.

90 WWM, S. 147.

91 WWM, S. 141.

Person belehren zu lassen, die es de facto nicht gab.⁹² Auch hier räumt er zunächst entgegenkommend ein, dass die beiden „inkommensurabel“ seien, um unterschwellig, über die Formulierung, das genaue Gegenteil zu behaupten: Der Satz „Zur Zeit des Zusammentreffens mit Schopenhauer ist Marbot einundzwanzig Jahre alt“ impliziert, dass es ihn gegeben hat. Wie auch der folgende: „Von einem weiteren Zusammentreffen mit Schopenhauer“ lasse sich „beweisen, daß es stattgefunden hat.“⁹³ Derartige Affirmationen verstärkt er noch – im Brustton der Überzeugung vorgetragen – durch ein gut platziertes: „mit Gewißheit“; „eindeutig“, „fraglos“ etc. Und am Ende widerspricht er sich sogar offen, als er den „Scherzcharakter des Buches“ zwar einräumt, im selben Atemzug aber behauptet, man arbeite schließlich nicht „vier Jahre an einem Scherz“ und das Unternehmen sei am Ende doch „zunehmend zu – wörtlich – todernster Biographik“ geworden.⁹⁴ Todernst ist aber nicht nur – wie man sofort vermuten wird – der private Gebrauch, den er von ihr wohl gemacht hat, sondern auch das öffentliche Anliegen, das er von Anfang an mit ihr verfolgte – und hier allein interessiert.⁹⁵ „Es ging mir um die *Qualität* dieser Scheinbarkeit ...“⁹⁶ spricht er sein Anliegen mit erstaunlicher Offenheit aus. Durch Anfertigung einer perfekten, d.h. täuschend echten Fiktion sollte der Beweis erbracht werden, wie einfach es im Grunde ist, diese gesellschaftlich als Wahrheit passieren zu lassen, um damit – qua Probe aufs Exempel – die Gefährlichkeit solch perfekter Fiktionen zu erweisen, ihr Potential, die Gewissheit wahrer Verhältnisse am Ende gar überhaupt in Zweifel zu stellen: niemand hat bei seinen öffentlichen Auftritten protestiert, keiner widersprochen, sich empört. „Ich stellte es den Leuten anheim, ob sie an ihn glauben wollten oder nicht. Eigentlich wäre es schön“, so treibt ein Schelm hier das Spiel auf die Spitze, „wenn jemand eine Dissertation über ihn schreiben würde. Aber dazu werde ich kaum jemanden bringen.“⁹⁷

Des Besonderen seiner Leistung war sich der Autor von *Marbot* übrigens fraglos bewusst:

... ein solches Buch schreibt man nicht zweimal, und ich weiß, daß ich mir mit ihm die Möglichkeit verstellt habe, jemals wieder ein erzählendes Buch zu schreiben. Nicht, daß das Buch unübertrefflich sei, aber *ich* kann es nicht übertreffen, noch nicht einmal wieder erreichen.⁹⁸

Nicht Bescheidenheit, auch keine falsche, spricht aus diesen Zeilen, sondern schlicht die Einsicht, mit dieser erfundenen Biographie de facto mit seinen ‚End-Spielen‘ ans Ende gelangt zu sein, deren künstlerische Konzeption mit dieser absoluten Umsetzung endgültig erschöpft zu haben. Über die Entlarvung des Selbst als verursachendes

92 WWM, S. 151-168. Wie diesen hat er auch noch anderweitig Versuche unternommen, seine erfundene Figur als eine reale einzuführen und zu etablieren: „So habe ich ihn seit der Entstehungszeit so oft wie möglich zitiert, um ihn einzuführen: zweimal in meiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1980, dazu mehrmals bei anderen Eröffnungen oder in Katalogtexten, immer mit bestem Gewissen und immer ungestraft, ja unangefochten.“ WWM, S. 140.

93 WWM, S. 158.

94 WWM, S. 154.

95 Es deutet vieles darauf hin, dass dieses Buch – kurioserweise – gar Hildesheimers persönlichstes Buch sein könnte, in dem er sich rückblickend durch „Sir Andrew Marbot“ („der ich ebenfalls manchmal bin“) hindurch, als einen „Gescheiterten“ reflektiert und bezichtigt; bis hin zu den ausführlichen Disputen bezüglich der Legitimität des Selbstmords, die Marbot mit Leopardi führt. Hier wäre sicherlich noch einiges zu entdecken. Es fragt sich aber nur wofür.

96 WWM, S. 151.

97 Hermann (Hrsg.): *Ich werde nun schweigen*, S. 76.

98 WWM, S. 150.

Prinzip hinaus war Aufklärung über die Gefahren im Umgang mit Fiktionen nicht vorstellbar. Mehr war durch Spiele der Kunst nicht zu leisten. Anderes aber auch nicht – hat sich das Spielen doch hiermit gleichsam selbst auch die Legitimation entzogen. Jeder andere als der radikal aufklärerische Gebrauch der Fiktion, wäre nun frevelhaft; die Wiederholung desselben aber schlicht überflüssig, da er dem ersten – an Erkenntniswert – nichts hinzusetzen hätte.

The End of Fiction hatte Hildesheimer mit dem seltsam deplatziert anmutenden Zitat des irischen Schriftstellers Connolly eröffnet: „The more books we read, the clearer it becomes that the true function of a writer is to produce a masterpiece and that no other task is of any consequence.“⁹⁹ Ob er die Ansicht zitiert, weil er sie teilt und als Forderung an sich selbst richtet oder damit gar indirekt Anspruch auf ein solches erhebt, wird nicht deutlich. Wollte man ihm ein solches Meisterstück zugestehen, so wäre es – davon zeugen auch sämtliche Rezensionen, die, bei aller zugestandenen Qualität, doch stets noch etwas vermissten¹⁰⁰ – nicht ein einzelnes seiner Werke (auch nicht *Marbot*, sein erklärtes chef-d'œuvre), sondern alle zusammen, mithin: *Hildesheimers ‚Gesammelte End-Spiele‘*.

99 WWM, S. 103. Deutsch: „Je mehr Bücher wir lesen, desto klarer wird es, daß die wahre Aufgabe des Schriftstellers die ist, ein Meisterwerk zu schaffen, und daß keine andere Aufgabe einen Wert hat.“ Ebd. S. 229f.

100 Das Lamento, dass seinen Werken irgend etwas fehle, was daran hindere, es vorbehaltlos zu loben, zieht sich litaneiartig durch deren sämtliche Rezensionen. Reich-Ranicki, wir erinnern uns, sprach – im Hinblick auf die Romane – von „etwas überschätzt“ (ohne angeben zu können wieso und sagt deshalb vorsichtig auch „vielleicht“), zeigte sich ansonsten (an anderer Stelle) aber durchaus beeindruckt von seiner „artistische[n] Gewandtheit“ und „sprachliche[n] Virtuosität“. Marcel Reich-Ranicki: „Leider kein Striptease“. In: *DIE ZEIT*, 30 Juli 1971 (ZEIT ONLINE-Kultur), S. 1. Andere, wie Baumgart, hielten seine Werke, aufgrund ihrer besonderen Verfasstheit, für ‚unfertig‘. Dieser nannte *Tynset* „einen ersten hochzielenden Entwurf“, welcher „den Umriß seiner großen Möglichkeiten nur andeutet“. Baumgart: „Schlaflos schluchzend“, S. 110.

„..., als habe dort niemals eine Insel gestanden.“ Wolfgang Hildesheimers und Hans Werner Henzes *Das Ende einer Welt* als Erzählung und Rundfunkoper

1. Figuration des Endes: die Erzählung

An den Schluss seiner ersten unter dem programmatisch-spöttischen Titel *Lieblose Legenden* veröffentlichten Prosa-Sammlung setzt Wolfgang Hildesheimer effektiv *Das Ende einer Welt*.¹ Dem eschatologischen Beiklang der Rede vom Ende wird schon im Titel lakonisch Paroli geboten: Es handelt sich nur um das Ende „einer“ Welt, jedoch einer, die in aller hyperbolischen Absurdität² mit europäischer Kunst und Kultur assoziiert werden kann, deren gewaltsamer Untergang in Diktatur und Krieg den Lesern sowohl 1952 als auch nach der letzten revidierten Publikation 1962 noch deutlich vor Augen gestanden haben dürfte. Das „Echte und Bleibende“,³ das die Marchesa di Montetrasto (eine schon namentlich gekennzeichnete melancholische Version von Alexandre Dumas' rachedurstigem Grafen⁴) auf ihrer künstlichen Insel südöstlich von Murano pflegt, lässt sich als Sammelsurium alteuropäischer Kulturbeflissenheit lesen: an Personen ein Abraham-a-Santa-Clara-Forscher und ein Neo-Mystiker gleichen Namens, eine polnische Tänzerin, die als „Doppelbegabung“ (EW, 9) zugleich den Jugendstil erneuert, eine italienische Astrologin, die Kulturgeschichte betreibt, ein womöglich deutsch-italienischer monarchistischer Politiker, ein Schweizerischer Musikforscher (und -fälscher), ein französischer Flötenvirtuose und Nachfahre Jean-Pierre Bérangers, eine vermutlich irische Anhängerin keltischer Folklore. Der Palazzo der Marchesa gleicht äußerlich jenem venezianischen Gebäude, in dem Richard Wagner starb, in seinem Inneren sind gar „alle Stilepochen von der Gotik an vertreten“ (EW, 9), ein Cembalo gehörte einst Jean-Philippe Rameau, auch die konzertierende

1 Zu den *Lieblosen Legenden*, Hildesheimers neben Mozart wohl größtem Publikumserfolg, siehe Volker Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*. Nordhausen 2003, Bd. 1, S. 9–28, hier speziell zum *Ende einer Welt* S. 20–27; ferner zur Rezeption Patricia H. Stanley: *Wolfgang Hildesheimer and His Critics*. Columbia, SC 1993 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture: Literary Criticism in Perspective), S. 1–10.

2 Zwar darf man die *Legenden* nicht umstandslos mit den späteren Werken, v.a. Theaterstücken Hildesheimers, die gemeinhin als ‚absurdes Theater‘ gedeutet werden, vermengen, doch weisen sie bereits hinreichend absurde Elemente auf, die Hildesheimer später ausbaut. Vgl. etwa Burkhard Dücker: *Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden*. Gütersloh 1976 (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft, 1), S. 43f.

3 Wolfgang Hildesheimer: *Das Ende einer Welt*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Lieblose Legenden*. Frankfurt a.M. 1962, S. 7–17, hier S. 8 (Ausgabe letzter Hand; im Folgenden im Haupttext mit der Sigle ‚EW‘ und Seitenzahl belegt).

4 Diese Allusion gewinnt ihre volle Pointe erst am Ende der Erzählung aus einer spezifischen Differenz: Während der Graf aus dem Insel-Gefängnis des (ebenfalls im Mittelmeer gelegenen) Chateau d'If entkommt, bleibt die Markgräfin freiwillig auf ihrer luxuriösen Insel und wird mit ihr vernichtet.

Flöte scheint von historischem Wert;⁵ Kleidung, Musik und die Säle, in denen sie aufgeführt wird, sind fein aufeinander abgestimmt.

Bezeugt wird der Untergang dieses durchaus elitären und etwas überspannten Museums durch den Ich-Erzähler Sebald, der sich durch den Verkauf jener Badewanne, in der Marat ermordet wurde (EW, 7), Zugang zum exklusiven Zirkel der Marchesa verschafft hat und per Gondel das *paradis artificiel* in der Lagune Venedigs erreicht. Dort sucht er sich in die reichlich präntöse Gästeschar einzugliedern, trennt sich jedoch in dem Moment von ihr, als die Insel (ähnlich der berühmten Titanic) unter den Klängen virtuoser Musik und dem Applaus des Publikums im Meer versinkt (EW, 14): „Wenige Gäste würdigten mich – unter kaum gehobenen Lidern – eines Blickes, aber das war mir gleichgültig, denn ich gehörte nicht mehr dazu.“

Solche Figuration des Endes – nicht nur auf ‚eine‘ Welt, sondern auch die Menschheit bezogen – begleitete auch Hildesheimers akustisches Werk bis zum späten Hörspiel *Biosphärenklänge* (1977)⁶ und drückt sich noch in seiner letzten (bild-)künstlerischen Arbeit überhaupt⁷ aus, doch in den *Legenden* rückt der Autor sie noch in die lakonische, komisierende Perspektive des Überlebenden Sebald. Ironischerweise liegt das einzig ‚Wahre‘ dieser elitären Welt also nicht in den musealen Objekten, den hochspezialisierten Wissenszweigen einiger Festgäste oder den musikalischen Werken (die sich obendrein mitunter als Fälschung herausstellen [vgl. EW, 12]), sondern das einzig Wirkliche ist das einzigartige, unwiederholbare Geschehen ihres Untergangs. Bereits im ersten Abschnitt der Erzählung vermerkt der Erzähler, dass „[d]ie letzte Abendgesellschaft der Marchesa“ ein „Ereignis“ gewesen sei, „das man nicht leicht vergißt“ (EW, 7). Allerdings mag der Leser hier noch vermuten, dass es sich bei der „letzten“ Soirée eben um die ‚jüngst zurückliegende‘ handle, bevor ihm im Lauf der Erzählung immer deutlicher wird, dass sie tatsächlich das Ende aller Abendveranstaltungen und des Zirkels der Marchesa markiert. „Bleibend“ kann dieses Ereignis freilich erst im Bericht des Zeugen Sebald werden, denn als dieser sich auf der letzten Gondel umwendet, vermerkt er: „Das Meer lag im Mondlicht spiegelglatt, als habe niemals irgendwo eine Insel gestanden.“ (EW, 16) Alle physischen Spuren der Existenz jener künstlichen Welt sind ausgelöscht, nun beglaubigen nur noch die Zeichen des Textes, welche den Bericht des Erzählers bilden, ihre vormalige Existenz. „Sebald“, der das „Sehen“ und die schnelle Auffassungsgabe ja im Namen trägt,⁸ wird so zum einzigen Zeugen für die vom Menschen verschuldete, von der Natur exekutierte Vernichtung einer Kultur(trägerschicht), die innerfiktional das Festland Europas schon lange verlassen hat und nur noch in inestuösen Selbstbespiegelungen der eigenen Wirksamkeit eben jenem Ende entgegengesunken ist.

5 Der Erzähler kann jedoch keine Auskunft mehr geben (EW, 12): „Auch die Flöte hatte ihre Geschichte, aber ich habe sie vergessen.“

6 Vgl. Volker Jehle: „Das Ende kommt doch“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Die Hörspiele*. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. Volker Jehle. Frankfurt a.M. 1988 (st, 1583), S. 437-456; wieder in Volker Jehle: *Scheiterendes. Kunst und Leben: Wolfgang Hildesheimer*. Nordhausen 2003, S. 85-103.

7 Es handelt sich um die Collage *Totentanz* aus dem Jahr 1991; zu Hildesheimers Collagenwerk s. Jehle; *Wolfgang Hildesheimer: Werkgeschichte*, Bd. 2, S. 479-509 u. 560-566, sowie Gian Caspar Schott: „Danza della morte: l'ultimo collage di Wolfgang Hildesheimer“. In: *Quaderni grigionitaliani* 61 (1992), S. 19-26.

8 Ich deute den Namen als „Sehe-bald“; eine andere Deutung, nämlich als Anspielung auf die „See“, die „bald“ Anwesen und Gesellschaft der Marchesa verschlingen wird, bei Peter Hanenberg: *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers*. Frankfurt a.M. et al. 1989 (Helicon, 9), S. 18, Anm. 22. Mir scheinen beide Interpretationen einander nicht auszuschließen.

Doch dürfte dieser Zeuge weder als johanneischer Visionär noch als konservativer Historiker durchgehen. Zwar sah Heinz Puknus durch die Erzählung selbst die „Fortdauer des [Bereiches] restaurierter herkömmlicher (Schein-)Kultur“ gesichert,⁹ doch scheint mir seine Einschätzung den Kern der Erzählung sowie den Charakter des überlebenden Sebald zu verfehlen. Aus dessen Sich-Umwenden lässt sich nämlich eine ironische Anspielung auf den biblischen Untergang Sodoms ablesen, denn auch dort wendet sich eine der Fliehenden, die Ehefrau Lots, um, erstarrt aber, als sie die Vernichtung der Stadt gewahrt (und weil sie das Gebot der Engel missachtet), zur Salzsäule.¹⁰ Ganz analog ‚verhärtet‘ sich auch Sebald in gewisser Weise, denn seine erste Gedanken gelten dem Verlust der Badewanne, die er der Marchesa verkauft hatte: „Der Gedanke war vielleicht hartherzig“, kommentiert er diese Reaktion retrospektiv, „aber man braucht ja erfahrungsgemäß einen gewissen Abstand, um ein solches Erlebnis in seiner ganzen Tragweite zu erfassen“ (EW, 17). Damit endet die Erzählung, und Sebalds Rat könnte durchaus als Rezeptionsanweisung zu deuten sein: Womöglich soll auch Hildesheimers Leser von aller Absurdität der Figurenzeichnung und der Komik mancher Dialoge und Reaktionen – etwa wenn Sebald seine Gondel vom einstürzenden Palazzo fortlenkt, um dem Staub der herabfallenden Stuckelemente zu entgehen¹¹ – einen gewissen Abstand nehmen, um die Tragweite dieser Erzählung zu ermessen.

Roderick Watt hat versucht, mittels Iusers Konzept des impliziten Lesers Intention und Wirkung von Hildesheimers *Lieblosen Legenden* als paradox verschränkt zu deuten: Je mehr der Autor das Bildungsbürgertum zur Zielscheibe seiner Satire mache und je subtiler er dieses in seinen Beschränktheiten und Präntionen vorführe, desto mehr Genuss fände gerade ein ebensolcher ‚bildungsbürgerlicher‘ Leser an der Erzählung.¹² Doch vielleicht muss man auch davon Abstand nehmen, die Intention der Erzählung auf Satire zu beschränken.¹³ Damit soll keineswegs bestritten werden, dass bestimmte kulturelle Praktiken bürgerlicher Eliten, etwa das ‚Name-Dropping‘ auf Dinner-Partys, dem auch der Erzähler selbst erliegt,¹⁴ oder eine überzogene Ablehnung moderner Technik,¹⁵ bis zur Lächerlichkeit gesteigert werden. Sebald selbst scheint äußerst beflissen, seine Zugehörigkeit zu diesen Zirkeln zu unterstreichen, was sich etwa in

9 Heinz Puknus: *Wolfgang Hildesheimer*. München 1978 (Autorenbücher, 11), S. 17.

10 Vgl. Gen 19,16-26. – Auch hier liegt der Reiz der Anspielung in der Differenz beider Berichte: Sodom geht im Feuer- und Schwefelregen unter, eine Strafaktion des richtenden Gottes. Hingegen versinkt die Insel der Montetristo im Meer, ein Akt, in dem kein Gott explizit wirkt, sondern die Natur dieses Gebilde von Menschenhand als Tand erweist.

11 EW, 16: „Ich lenkte die Gondel seewärts, um nicht von herabfallendem Stuck getroffen zu werden.“ Und dann der lakonische Nachsatz: „Es ist sehr mühsam, ihn aus den Kleidern bürsten zu müssen, hat sich der Staub einmal festgesetzt.“

12 Vgl. Roderick H. Watt: „Self-defeating Satire? On the Function of the Implied Reader in Wolfgang Hildesheimer's *Lieblose Legenden*“. In: *Forum for Modern Language Studies* 19 (1983), S. 58-74, hier S. 62 sowie sein Fazit S. 73: „All these comparisons reinforce the conclusion that Hildesheimer's satire in *Lieblose Legenden* is so finely pointed as to defeat its intended aim. The artist seems to triumph at the expense of the satirist.“

13 Eine knappe Kritik an Watts Deutungen auch bei Stanley: *Wolfgang Hildesheimer and his Critics*, S. 7f.

14 Vgl. EW, 10: „Es war Golch. *Der Golch*. (Wer er ist, weiß jedermann: sein Beitrag zum geistigen Bestand ist beglückendes Allgemeingut geworden.)“ oder S. 11: „... von dem Flötisten Béranger (jawohl, ein Nachkomme) [...]“

15 Vgl. EW, 12 über das Flötenkonzert auf historischen (!) Instrumenten: „Die Darbietung fand selbstverständlich bei gedämpftem Kerzenschein statt. Es war keiner zugegen, die für eine solche Gelegenheit elektrisches Licht nicht als unerträglich empfunden hätten.“ Auch die zweistündige (!) gefährliche Anfahrt zur Insel wird mit kultureller Feinsinnigkeit gerechtfertigt (ebd., 8): „[...]“, aber nur ein Barbar hätte an diesen ungeschriebenen Stilregeln gerüttelt, und Barbaren wurden niemals eingeladen.“

bekräftigenden Adverbien „bekanntlich“, „natürlich“, „selbstverständlich“, im häufigen Gebrauch der Präteritio oder in Parenthesen äußert, die Sebalds Wissen um kulturelle Codes und Persönlichkeiten hervorkehren.¹⁶ Doch was, wenn gerade zum Ende der Erzählung ein satirisches Licht nicht mehr nur auf die geschilderte Festgesellschaft, sondern auch auf den Erzähler selbst fällt? Peter Hanenberg hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass dieser Sebald sich in einem doppelten Distanzverhältnis befindet: Einerseits gehört er bei allem zur Schau gestellten Wissen über die Haute Volée der Inselwelt doch nicht dazu, wie er gerade im Kontakt mit dem berühmten Golch zu spüren bekommt (EW, 10):

Die Dombrowska stellte mich vor: „Herr Sebald, der ehemalige Besitzer von Marats Badewanne.“ Es hatte sich herumgesprachen.

„Aha“, sagte Golch, wobei er mit der letzten Silbe dieses Ausrufs ein leichtes Glissando nach oben vollführte, dem ich wohl entnehmen durfte, daß er mich als Nachwuchs für die Elite der Kulturträger in Betracht zog, obgleich es wohl noch manche Prüfung zu bestehen gäbe. Ich hakte sofort ein, indem ich ihn fragte, wie ihm die Ausstellung zeitgenössischer Malerei im Luxembourg gefallen habe. Golch hob die Augen, als suche er ein Wort im Raum und sagte: „Passé.“ (Er gebrauchte die damals übliche englische Betonung des Wortes. Auch die Wörter „cliché“ und „pastiche“ wurden damals englisch ausgesprochen. [...])

Dazu fügt sich, dass er an zwei verräterischen Stellen seine Überlegenheit als Überlebender unverhohlen auskostet (EW, 8f.):

[...], wenn ich auch, am Ende des Abends, in ihren [sc. der Marchesas] Augen versagt haben mag. Diese Enttäuschung indessen hat sie nur um wenige Minuten überlebt, und das tröstet mich.

Und, weniger kaltherzig, dafür die eigene Zeugenschaft betonend (EW, 9):

[...], vor allem hier, wo es gilt, die letzten Stunden einiger illustrier Köpfe des Jahrhunderts zu beschreiben, deren Zeuge zu sein ich, als einzig Überlebender, das Glück hatte, ein Glück, welches mir aber auch eine gewisse Verpflichtung auferlegt.

Hanenberg deutet diese Textsignale als Angebote an den Leser: „Wie der Erzähler seine Distanz zu dieser Welt bewahrt, so gewährt er dem Leser erneute Distanz zu ihm.“¹⁷ Und so birgt für ihn diese (potentiell unzuverlässige) Erzählung eines Überlebenden, eines ‚Davongekommenen‘, zugleich „eine fragliche Diagnose der fortexistierenden ‚richtigen‘ Welt“.¹⁸ Allerdings deutet er sodann die Situation Sebalds auf der Gondel als literarische Einkleidung der notorischen ‚Stunde Null‘: Die Insulaner identifiziert er tendenziell mit Hitlers Regime in Deutschland (und Europa), den Untergang der Kunstwelt mit den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs in Deutschland, die Ruhe der Lagune nach dem Untergang mit der Verdrängungspraxis faschistischer Eliten nach 1945.¹⁹ Mir scheint, dass Hanenberg, dessen Analysen und Deutungen sonst sehr ertragreich sind, hier vorschnell eine historische Analogie installiert. Lässt sich doch bei näherem Hinsehen der zwar snobistische und elitäre, aber vornehmlich weltabgewandte und unpolitische Kreis der Montetristo doch schwerlich mit dem aggressiv-expansiven

16 Solche Stellen sammelt Watts: „Self-defeating Satire?“, S. 63f. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht untersucht dieses Mittel der Leserlenkung Marie-Hélène Pérennec: „Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer ‚Das Ende einer Welt‘“. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 21 (1991), S. 137-147, hier S. 140f. zu Adverbien sowie zur Präteritio; S. 142-145 zu Parenthesen.

17 Hanenberg: *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers*, S. 18.

18 Ebd., S. 19.

19 Nicht so explizit, aber unseres Erachtens kaum anders zu deuten, sind seine Ausführungen ebd., S. 19.

Regime Hitler-Deutschlands identifizieren.²⁰ Vielleicht erkennt der Leser mit Abstand, dass es, bei aller überspitzten Schilderung der teils grotesk anmutenden Figuren, um die polyglotte kulturelle Welt des alten Europas mit ihren ‚Orchideen-Disziplinen‘ (Lady Fitzwilliams „Pflege keltischen Brauchtums“), ihren zweckfreien antiquarischen Interessen (die Badeutensilien-Sammlung der Marchesa), ihrem Geistes-Adel²¹ und nicht zuletzt ihrem intuitiven Gespür für Angemessenheit²² geht, die mit dem ersten, erst recht aber dem zweiten Weltkrieg und der Nazi-Barbarei endgültig vernichtet wurde.²³

Welche ist also mit dieser ‚einen Welt‘ gemeint, deren Versinken Hildesheimer ebenso knapp wie pointiert ausmalt? Wir möchten die angedeutete Lesart noch ein wenig fortführen und zu diesem Zweck zwei Details der Erzählung einbeziehen, die u.W. noch kaum die Aufmerksamkeit der Interpreten erregt haben: Erstens wird die künstliche Insel „San Amerigo“ genannt (EW, 8). Sicherlich könnte dieser Name als italienisch-portugiesische Umschrift auf den Heiligen Imre (dt.: Hl. Emmerich) anspielen, den Sohn des ersten ungarischen Königs István (Stephan), berühmt für seine Belesenheit und seine Herrschertugenden.²⁴ Doch die erste Assoziation des Lesers dürfte sich auf Amerigo Vespucci und den nach ihm benannten Kontinent richten, jene Länder also, in die sich viele der aus Europa vertriebenen Künstler, Wissenschaftler und Kulturbeflissenen in einen mitunter fatalen Exodus flüchteten. Die künstliche Insel der Marchesa, die ihrerseits mit den USA verknüpft ist,²⁵ wäre demnach als das ‚insulare‘, da relativ isolierte Dasein der emigrierten jüdischen, kommunistischen oder anderweitig verfolgten Intellektuellen etwa in den USA aufzufassen, während die Bemerkung der Marchesa, das „Festland“, also der europäische Kontinent, „sei ihrem seelischen Gleichgewicht schädlich“ (EW, 8), unversehens einen unheimlichen Beiklang erhält. Dafür, dass diese Insel symbolisch für die große ‚amerikanische‘ Insel-Zuflucht stehen könnte, spricht auch die zunächst übertrieben scheinende Bemerkung Sebalds, auf der Überfahrt zum Eiland habe „schon mancher Gast sein Ziel nicht erreicht, dafür aber ein Seemannsgrab gefunden“ (EW, 8), was sicherlich eher von der Überquerung des Atlantik als vom Bootsverkehr in der Adria-Lagune behauptet werden kann. Und zu dieser Deutung fügt sich zweitens ein weiterer leicht zu übersehender Hinweis auf die englischsprachige Welt, nämlich die oben zitierte neueste Mode, ursprünglich französische Fremdworte nun mit englischer Betonung auszusprechen. Darin liegt womöglich nicht nur eine willkürliche Laune dieses elitären Zirkels, sondern das

20 Der einzige ‚politische‘ Akteur auf der Abendgesellschaft ist Kuntz-Sartori, dessen absurder Plan, in der Schweiz eine Monarchie zu installieren, „freilich auf erheblichen Widerstand von Seiten der Eidgenossen stieß.“ (EW, 11).

21 Hildesheimer transferiert diesen Anspruch auf geistigen Adel ins Kulinarische (EW, 9): „Wer je an einem Staatsbankett in einer Monarchie teilgenommen hat [...] weiß, wie es zugeht.“

22 Vgl. EW, 12: Indem Musiker und Publikum zwischen den dargebotenen Sonaten vom Barock- in den Rokoko-Saal umziehen, zeigen sie – der zugespitzten Darstellung zum Trotz – dieses Gespür fürs ästhetische *aptum*: „Denn jener Saal hatte eine Dur-Tönung, dieser aber war – und das hätte wahrlich niemand bestritten – Moll.“

23 In diesem Sinne bemerkt auch Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 2, S. 580: „Das Ende einer Welt bezieht sich eben nicht nur auf diejenige Gesellschaft, die mit Ende des Zweiten Weltkriegs ihr Ende fand, sondern auf die europäische Kultur überhaupt.“ Hier auch der Verweis auf entsprechende Äußerungen Hildesheimers in einem Brief an die Eltern v. 1949, zitiert ebd., S. 578-580.

24 Vgl. „De S. Emerico sive Henrico duce filio S. Stephani Ungarorum Regis“. In: Charles de Smedt/Joseph de Backer et al. (Hrsg.): *Acta Sanctorum Novembris [...]*, Tomus II. Pars Prior. Bruxelles 1894, Sp. 477C–491E.

25 Gleich zu Beginn bemerkt Sebald, die Montetrasto sei eine „geborene[] Waterman aus Little Gidding, Ohio“ (EW, 7). Fatal-ironisch wirkt ihr Mädchenname, bedenkt man das Ende ihrer Gesellschaft in den Fluten. Relevant ist aber auch der familiäre Bezug zu den USA, da seit den 1930er Jahren eine Emigration über den Atlantik oftmals über Verwandtschaftsverhältnisse organisiert werden musste.

Zeichen eines sprachlichen Einflusses, der auf ihre ‚insulare‘ Kultur einwirkt. Wenn die Marchesa kurz vor der Katastrophe ihr Cembalospiel unterbricht und verkündet, dass „sich die Fundamente der Insel und damit des Palastes“ auflösen (EW, 13), würde dies in unserer Deutung die Erosion des europäischen kulturellen Fundaments und damit der ‚Behausung‘ im (nord- oder süd-)amerikanischen Exil bedeuten, die weder durch Ignoranz noch durch den Appell an staatliche Initiativen („Die Meerestiefbaubehörden sind benachrichtigt.“ [EW, 13]) aufgehalten werden kann.

Was übrig bleibt, ist der überlebende Sebald, von dem der Leser nichts erfährt, außer, dass er der Marchesa die angebliche Badewanne Marats verkauft hat.²⁶ Er gehört eben nicht zur Schicht dieser Kulturträger, ist weder Sammler²⁷ noch Wissenschaftler, Kritiker oder Musiker, sondern hat zu Kulturgütern offenbar ein primär ökonomisches Verhältnis: Er verkauft sie und erkauft sich damit den Zugang zu höheren Kreisen. Bezeichnend, dass er eben auf diese seine Investition, die Badewanne, den ersten wehmütigen Gedanken richtet, der ihm gleich nach dem Untergang der Insel in den Kopf kommt. Was wäre also, wenn der Rezipient mit Abstand nicht eine Satire auf snobistische Bildungsbürger oder auf die Weltabgewandtheit der Intelligenz, sondern einen durch Hildesheimers gelehrten und lakonischen Witz gleichsam überzuckerten und doch im Kern bitteren Rückblick auf die Kultur Alteuropas gewahrte? Auf jene Kunst und Wissenschaft als zweckfrei begreifende Kultur, die in der amerikanischen ‚Zuflucht‘ entweder unterging (man denke an Heinrich Mann) oder es tendenziell Sebald gleichtun musste, der Kunstwerke und Überlieferungen in erster Linie als ökonomische Tauschware auffasst (man denke an Lion Feuchtwanger)?

Interpretationen können sich mit den jeweiligen historischen Kontexten des Lesers ändern: Es zeichnet Hildesheimers Erzählungen aus, dass sie über die primäre Leserschaft der 1950er und 1960er Jahre hinaus wirksam bleiben. Ja, womöglich gibt *Das Ende einer Welt*, das Karl Krolow in einer Rezension einst als „bezaubernde[n] und schwermütige[n] Epilog“ umschrieben hat,²⁸ mit nunmehr über sechzig Jahren Abstand umso mehr zu denken, weil gerade heute die große Geste der Isolation, welche die fatale Welt der Marchesa, des Golch und des Kuntz-Sartori pflegen, zum allzeit griffbereiten Mittel europäischer Innen- und Außenpolitik zu werden scheint.

2. Dramatisierung des Untergangs: das Libretto

Für die mit Henze zu konzipierende Funk-Oper musste Hildesheimer Veränderungen in der diegetischen Struktur seiner *Lieblosen Legende* (genauer: der Fassung von 1952) vornehmen. Sebald mutiert zu Fallersleben, der sicherlich nicht grundlos als Namensvetter des deutschen Hymnendichters auftritt. Da er jedoch in der dramatischeren Form des Librettos nicht alle diegetischen Aufgaben übernehmen kann, führen Hildesheimer und Henze zusätzlich eine Erzähl- und eine Kommentarstimme ein, die

26 Vgl. Margrit R. Bickelmann: *The Narrator in the Fictional Prose Works of Wolfgang Hildesheimer*. Diss. Wayne State University 1977, S. 32.

27 Zwar bemerkt Sebald rückblickend auf sein erstes Gespräch mit der Marchesa, dass ihr „Gespräch in die Bahn solcher Themen [geriet], wie Sammler und Kenner sie vielfach gemeinsam haben“ (EW, 7), doch wird damit nur etwas über die *Themen*, nicht über Profession oder Neigung des Erzählers ausgesagt.

28 Karl Krolow: „Mit Anmut modern“. In: *Hannoversche Presse* v. 13.9.1952, hier zitiert nach: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. v. Volker Jehle. Frankfurt a.M. 1989 (st, 2103: materialien), S. 155.

z.T. die Beobachtungen Sebalds aus den *Legenden* leicht variierend übernehmen und mitunter Figurenrede einrahmen. Als Beispiel sei hier die Libretto-Fassung der oben zitierten Reaktion Golchs auf Sebald angeführt:

Der Kommentator: Golch blickt nach oben, als suche er ein Wort im Raum. Dann müde, aber nicht ohne weise Überlegung:

Golch: Passé, mein Freund. Ich kann nur sagen: völlig passé.

Der Erzähler: Er gebrauchte die damals übliche englische Betonung des Wortes. Auch die Worte clichée und pastiche wurden damals englisch ausgesprochen.

Chor: Clichée, pâstiche, clichée, pâstiche ...²⁹

Die Handlung ist für den Hörer also dreifach gerahmt und zeitlich unterschiedlich fokalisiert: Der Kommentator nimmt den Hörer im präsentischen Duktus direkt mit ins Geschehen, der Chor illustriert (zumindest an dieser Stelle³⁰) die Erklärungen des Erzählers, der seinerseits durch das Präteritum der Rückschau die Diegese als retrospektiv ausweist. Man mag den so veränderten Text als „sehr künstlich, im Brechtischen Sinne verfremdet“ auffassen,³¹ doch scheint er v.a. an die besonderen Bedingungen der radiophonen Rezeption angepasst zu sein, für die Mimik, Gestik und Bewegung im Raum nun einmal nicht der Oberfläche eines Schrifttextes zu entnehmen sind, sondern stimmlich oder klanglich realisiert werden müssen. Zudem wird eine fiktive Rundfunktionsituation simuliert: Eine Ansagerin unterbricht, wie in der Rundfunkübertragung einer Bühneneroper, die Sendung zwischen den ersten beiden Akten:

Hier ist der Norddeutsche Rundfunk. Meine Damen und Herren, sie hörten soeben den ersten Akt der Oper „Das Ende einer Welt“ von Hans Werner Henze und Wolfgang Hildesheimer. / Bis zum Anfang des zweiten Aktes in wenigen Minuten hören Sie Musik. Das Unterhaltungsorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks spielt Ihnen das Menuett von Antonio Giambattista Bloch.

Es erklingt: Nr. 13 Minuetto

Nordwestdeutscher Rundfunk: Verehrte Hörerinnen und Hörer. Sie hören nun den zweiten Akt der Oper „Das Ende einer Welt“.³²

In der tatsächlichen Radioversion wird im Gegensatz zur Partiturreinschrift die Fiktion noch deutlicher offengelegt. Dort heißt es schließlich:

Verehrte Hörer, eine rechte Oper hat, wie jeder Musikliebhaber weiß, mehrere Akte und zumindest eine Pause, so dass sich der Hörer von dem Geschehenen erhole und sich auf das zu Geschehene vorbereite. Diese Pause glauben auch der Komponist und der Dichter Ihnen nicht vorenthalten zu dürfen und nennen das, was Sie soeben gehört haben, kurzer Hand: den ersten Akt. Wir glauben Ihren Wünschen gerecht zu werden, wenn wir Ihnen die Pause mit ein wenig Musik verkürzen. Gespielt wird das bekannte Menuett von Gianbattista Bloch.³³

29 *das ende einer welt, funk-oper, text: wolfgang hildesheimer, musik: hans werner henze.* Hrsg. von Alfred Andersch, studio frankfurt in der Frankfurter Verlagsanstalt. Frankfurt a.M. 1953, S. 28 u. 31f. (Partitur).

30 In der Funkoper wie auch später in der komischen Oper *Der junge Lord* weist Henze dem Chor die Rolle zu, das Kollektiv, die Gesellschaft in ihrer Oberflächlichkeit abzubilden.

31 So Volker Jehle in *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 237.

32 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt. funk-oper*, S. 56, ebenso in der autographen Partiturreinschrift (Sammlung Hans Werner Henze, Depositum Schott Musik International, Paul-Sacher-Stiftung, Basel). Die Partitur des Werkes wurde nicht publiziert, erschienen ist allein der Klavierauszug der 1964 entstandenen Fassung für die Bühne von Heinz Moehn (Mainz 1965) sowie die revidierte Originalfassung von 1993 als Partitur, Mainz 1996.

33 Hans Werner Henze: *Das Ende einer Welt. Eine Rundfunkoper mit Prolog und Epilog. Libretto von Wolfgang Hildesheimer* (1953), Produktion des Nordwestdeutschen Rundfunks, Ursendung 4.12.1953, Regie Curt Reiss, 34'40ff. Bühnenfassung UA am 30.11.1965 in Frankfurt/Main. Es erfolgte eine Neueinspielung mit Live-Elektronik Westdeutscher Rundfunk Köln (UA 27.9.1996 Kölner Philharmonie). Eine Aufnahme der Rundfunkfassung wurde veröffentlicht in *Musik in Deutschland. Experimentelles Musiktheater*, Funkoper

Nach dem Menuett erklärt die Ansagerin nach einem gelangweilt geäußerten „Bravo, Bravo“:

Von einer Inhaltsangabe des zweiten Aktes sehen wir ab. Es ist der ausdrückliche Wunsch des Komponisten und des Dichters, dass der Hörer das volle Ausmaß der Katastrophe nicht im Voraus erfahre.

Schon hier zeigt sich, wie prominent die Anpassung an das Medium Radio bei einer Funkoper verlaufen musste.

3. Deutung in der Musik: Die Funkoper

Wolfgang Hildesheimer nahm Hans Werner Henze Ende Oktober 1952 mit auf die Burg Berlepsch bei Göttingen zu einer Tagung der Gruppe 47.³⁴ Der zuvor nur mit Bühnenwerken vertraute Henze schrieb in den 1950er Jahren zwei Funkoper, 1951 *Ein Landarzt* nach Franz Kafka – dieses Sujet erlebte er aufgrund der Monologstruktur als ausgesprochen „radiogen“³⁵ – und *Das Ende einer Welt*. Beide Funkoper waren Kompositionsaufträge des NWDR Hamburg (Auftraggeber und Widmungsträger war Ernst Schnabel), der mit der Reihe *Das neue Werk* unter Herbert Hübner bewusst seine Aufgabe als Mäzen für Neue Musik verfolgte. Für *Ein Landarzt* erhielt Henze 1953 den begehrten Prix Italia für das beste Europäische Radiowerk.³⁶ Im Falle beider Funkoper sind sich die Rezensionen einig: Die späteren Umarbeitungen zu Bühnen- oder Konzertversionen hatten nicht dieselbe Wirkung wie die Radiooper selbst.

3.1 Funkoper und Radiotechnik

In Anbetracht der kritischen Ausführungen zu Henzes und Hildesheimers Zusammenarbeit seitens Volker Jehles in der Werkgeschichte Hildesheimers³⁷ und der ansonsten dürftigen Forschungslage³⁸ scheint es zum Verständnis des Werkes an dieser Stelle geboten, aus musikwissenschaftlicher Perspektive kurz die Gattungstradition der Funkoper aufzurufen, die seit Beginn des Radios in der Weimarer Republik Teil der Radiokultur war.³⁹ Nach 1945 hatte die Funkoper bis in die 1960er-Jahre im Nachkriegsdeutschland

1950-2000, LC 00316, hrsg. vom Deutschen Musikrat. Die Rundfunkfassung unterscheidet sich vor allem durch den Gebrauch des Harmoniums und den Einsatz der Erzählstimmen in beträchtlichem Maße von der Neueinspielung. Das folgende Zitat ebd.

34 Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten, Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt a.M. 1996, S. 132. Hier lernte der junge Komponist auch Ingeborg Bachmann kennen.

35 Henze an Hübner, Wiesbaden, 21.1.1950, Nachlass Herbert Hübner, SUB Hamburg: NHH: Ba: H6: 6-7.

36 Vgl. Angela de Benedictis: „Art à la radio – art pour la radio: réflexions sur le Prix Italia, suivies d’un panorama des éditions 1949-1970“. In: *Musique et Dramaturgie*. Hrsg. von Laurent Feneyrou. Paris 2001, S. 657-700.

37 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 236-250.

38 Kurz diskutiert wird die Funkoper in Michael Mäckelmann: „Hans Werner Henzes frühe Einakter *Das Wundertheater*, *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*: Ein Vergleich“. In: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors*. Hrsg. von Michael Jakob et al. Laaber 1991, S. 387-400.

39 Die einzige ausführliche Dissertation zur Funkoper stammt von Andrew Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in postwar occupied Germany and the German federal republic, 1946-1957*. Diss. Princeton 2010. In Klaus Blums Dissertation endet das analysierte Repertoire bereits 1951 (*Die Funkoper, Phänomenologie und Geschichte einer neuen Kunstgattung*. Köln 1951). Eine eindeutige Eingrenzung des Gattungsbegriffs bleibt wie bei allen Musiktheatergattungen auch bei der Funkoper problematisch: Vom „Hörspiel“ (mit Geräusch und wenig Musik) über das explizit so genannte „Hörspiel mit Musik“ zu „Funkmelodram“ und „Funkoper“ gibt es fließende Übergänge sowie unterschiedlichste Bezeichnungen: Von den 47 Funkoper,

eine zweite Blütezeit. Alle deutschen Opernhäuser bis auf das Wiesbadener waren am Ende des Kriegs zerstört,⁴⁰ so dass das erste Musiktheaterstück nicht auf einer Opernbühne gegeben wurde, sondern über den Rundfunk zu hören war. Auch die erste neu komponierte Oper der Nachkriegszeit, *Die Flut* von Boris Blacher (1946), wurde für das Radio geschrieben und im Studio produziert. Für Hildesheimer ist die Funkoper als Experimentierfeld allerdings auch 1950 noch „so neu [...], daß jeder, der sich mit ihr beschäftigt, das Gefühl hat, er sei ihr Erfinder.“⁴¹

Der größte Unterschied zwischen Funk- und Bühnenoper lag im Fehlen der optischen Dimension in der „Oper für Blinde“,⁴² die somit eine andere Dramaturgie verlangte, aber gleichzeitig neue Möglichkeiten eröffnete. Raumwirkungen mussten in der Radiooper (wie auch im Hörspiel) über akustische Mittel evoziert werden. Dies konnte mittels elektroakustischer Musik oder Funktechnik geschehen:⁴³ Im ersten Ensemble vom *Ende einer Welt* (Nr. 4) nutzt Henze die Möglichkeiten der Mikrofontechnik, um akustisch drei Raumebenen, den „Vordergrund“, den Hintergrund („tiefer im Raum“) und das „Nebenzimmer“ simultan hörbar zu machen. So ließ sich ein Eindruck von weitläufigen Lokalitäten beim gesellschaftlichen Beisammensein im Palast der Marchesa evozieren. Henze beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

Hier laufen drei Tonbänder zusammen. Das erste trägt eine Barmusik, das zweite eine Einblendung in das gesellschaftliche Geplauder zu Beginn der Party [...]. Auf dem dritten Band läuft die Erzählung Fallerslebens, zu deren Begleitung das Cembalo hinzutritt, das später noch bedeutsamere Funktionen auszuüben hat. Wie an dieser Stelle, so kommt es häufig darauf an, das Klangbild der verschiedenen Bänder deutlich voneinander zu trennen (Aufgabe des Toningenieurs). Hier zum Beispiel läuft das Band Fallersleben nahe am Mikrofon (Wirkung: Vordergrund), das zweite (die Gäste) darunterliegend, tiefer im Raum, und das dritte Band (das Salonorchester) im Nebenzimmer, nur eingestreut und das Lokalkolorit unterstreichend.⁴⁴

Der Einsatz funkeigener Mittel sowie die selbstreflexive Thematisierung von Radio und Technik waren seit der Weimarer Republik in Radioopern gängig.⁴⁵ So kann für Hildesheimer „[...] als einziges Gesetz der Funkoper gelten, daß sie keine Bühnenoper sein darf, da sie sich funkeigener Mittel bedient, sonst wäre sie nämlich keine Funkoper, sondern eine im Radio übertragene Oper.“⁴⁶ Bei der Produktion einer Funkoper waren die verschiedenen Zuständigkeiten zwischen Librettist, Komponist und Dirigent auf der einen Seite und dem Toningenieur auf der anderen aufgeteilt. Diese Arbeitsteilung fand im künstlerischen Ergebnis durchaus ihren Niederschlag, denn, so Henze 1955: „Wenn man eine Funkoper schreiben will, muß man [...] sich der freundschaftlichen Hilfe des Toningenieurs vergewissern, dem man auf Gedeih

die Klaus Blum bis 1951 untersucht hat, heißen 17 tatsächlich „Funkoper“, drei „Rundfunkoper“, zwei „Märchenoper für den Rundfunk“, eine „Radio-Oper“ etc., einige haben die Bezeichnung Radio gar nicht im Titel. Siehe hierzu Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction*, S. 5f., Blum: *Die Funkoper*, S. 68.

40 Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction*, S. 1.

41 Wolfgang Hildesheimer: „Keine allgemeingültige Dramaturgie“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 14.

42 Hans Werner Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 14.

43 Auch mit illustrativen Mitteln in der Musik wie *couleur locale* ließen sich Orts- und Zeitassoziationen herstellen. „Das Erklingen einer Gitarre vermag uns nach Spanien zu versetzen. [...] Eine Gavotte, von Flöte und Cembalo vorgetragen, vermag uns ins 18. Jahrhundert zu versetzen.“ Winfried Zillig: „Hörspielmusik“. In: *Die Stimme der Komponisten, Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1985*. Hrsg. von Heinrich Lindlar. Bd. 2. Rodenkirchen 1958, S. 88-98, hier S. 94.

44 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 23.

45 Anders etwa als im Funkoratorium, in dem die Raumevokation nicht in gleichem Maße im Vordergrund stand.

46 Hildesheimer: „Keine allgemeingültige Dramaturgie“, S. 14.

und Verderb ausgeliefert ist, da er der einzige ist, der die Träume [des Komponisten] verwirklichen kann.“⁴⁷

Abb. 1: Hans Werner Henze, *Das Ende einer Welt*, Partiturreinschrift, Nr. 4: Rezitativ und Arie, Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung, Basel © Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz

nr. 4 rezitativ und arie

3/4

1. band

Violoncello
Violone
Klavier
Fagott
Horn
Trompete

2. band

Sopran
Alt
Tenor
Bass

CHOR

3. band

Viola
Cembalo

Die mit besonderen musikalischen Anforderungen versehenen Stellen in der Partitur gehen über die vorgeschriebene Besetzung der Besetzung nicht über. Insbesondere werden an:

- 4 -

47 Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“, S. 14.

Im Gegensatz zu den Analyseansätzen etwa Michael Mäckelmanns, der die durch den Toningenieur umgesetzten funkspezifischen künstlerischen Mittel nicht als Teil der Komposition betrachtet,⁴⁸ soll im Folgenden den autographen Abbildungen der Partiturreinschrift gemäß (vgl. Abb. 1) der von Henze dort geforderte und genau beschriebene Einsatz radiophoner Technik sehr wohl als zum Werk gehörig verstanden werden. In seinen beiden Funkoperen verarbeitet Henze die Erfahrungen mit elektroakustischer Musik, die ihn seit seinem Besuch des Pariser Studios der (Toningenieure und) Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry im März 1951 begeisterte. Er schreibt aus Paris an Herbert Hübner, er sei „ziemlich oft zusammen mit pierre henry und pierre schaeffer, dem kampfverteiler der ‚musique concrete‘, das ist eine so unwahrscheinliche sache, die mich sehr wesentlich beeindruckt hat [...]. ich habe viel gelernt für den ‚landarzt‘ und gleich verschiedene errungenschaften für meinen eigenen gebrauch ‚umgedacht‘.“⁴⁹ Auch wenn die Hauptmotivation für die Annahme von Radioaufträgen für Henze sicherlich finanzieller Natur war, wie der Briefwechsel mit Hübner und autobiographische Äußerungen nahelegen, betont er dennoch, was ihn an der Arbeit für das Radio faszinierte:

Der Reiz bei der Komposition meiner Funkoperen ‚Landarzt‘ und ‚Ende einer Welt‘ lag für mich darin, mit einem akustischen Apparat spielen zu können, der ungewöhnlich ist, selten zugänglich ist, und für den man sich die absonderlichsten Dinge einfallen lassen kann. Man kann Bänder koppeln, Klänge über Hallräume leiten, aus mehreren Richtungen einblenden, Echos setzen, eine Singstimme mit sich selbst Kanons singen lassen und vieles mehr. Nur eines kann man nicht: auf rein musikalische Gedanken verzichten in der frohen Hoffnung, daß die Effekte ihre Abwesenheit tarnen würden. Genau wie bei einer Bühnenoper muß man eine kompositorische Idee haben, die natürlich in die Richtung der ‚Radiophonie‘ zielen sollte [...].⁵⁰

Die Loslösung von der optischen Ebene ermöglichte in Funkoper und Hörspiel die Gestaltungen von Stoffen, denen sich die Bühne verschließt: etwa phantastischen Sujets oder solchen, welche die Grenzen von Raum und Zeit sprengen – wie der Untergang einer Insel im *Ende einer Welt*. Henze erlebte diese Möglichkeiten, so die Nutzung ungehemmten Szenenwechsels, vor allem als Freiheit: „Das Schöne ist, daß man sich in einer Funkoper ganz der Phantasie überlassen kann, ohne Gefahr zu laufen, bei jeder Gelegenheit auf technische Probleme zu stoßen und vor ihrer relativ unwesentlichen Bedeutung zu kapitulieren.“⁵¹ Er betont allerdings, dass Hildesheimer und er die Radioeffekte nicht zur bloßen Tonmalerei nutzten:

Die dauernd auftretenden radiotechnischen Tricks – Montagen verschiedener Magnetofon-Bänder, Hall- und Echo-Wirkungen, krebsläufig geführte Bänder etc. – dienen nur zur Darstellung von Gedanken und Gefühlen, während sorgfältig vermieden wurde, sie in tonmalerisch beschreibender Weise ins Feld zu führen.⁵²

48 Mäckelmann konstatiert, dass elektroakustische Mittel im *Ende einer Welt* „kein Bestandteil der musikalischen Struktur seien“. Henze habe „ja keine Partitur geschrieben, in der elektronische Mittel integriert“ seien: „[die elektronischen Mittel] sind kein Bestandteil der musikalischen Struktur, sondern sie sind hier Hilfsmittel zur Darstellung dessen, was Henze als Funkoperpartitur komponiert hat. Das Rundfunkspezifische spielt hier innerhalb der Komposition gar keine Rolle. Vielmehr entspricht das, was die Rundfunktechniker machen, um das Stück zu realisieren, der Arbeit des Regisseurs in der Oper.“ (Mäckelmann: „Hans Werner Henzes frühe Einakter *Das Wundertheater*, *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*: Ein Vergleich“, S. 402).

49 Henze an Hübner, Paris, 10.3.1951, Nachlass Herbert Hübner, SUB Hamburg: NHH: Ba: H6: 10. Vgl. auch Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, S. 122.

50 Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“, S. 14.

51 Ebd.

52 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 13.

In der Tat wird etwa das Stürzen der Fluten in den Palast in Nr. 14 im zweiten Akt (Takt 68ff.) nicht wie in vergleichbaren Szenen anderer zeitgenössischer Funkoper⁵³ durch naturalistische Geräusche hörbar, sondern im Anschluss an den traditionellen Topos fließenden Wassers mit bewegten Sechzehntelketten in der Instrumentalmusik. Durch die Tatsache, dass die Wellenfiguren nicht wie gewöhnlich in den Streichern oder hohen Bläsern erklingen, sondern in Fagott, Blockflöte und Okarina, ist hier eine zusätzliche Brechung eingebaut: Henze spricht von „eine[r] Art ‚übersetzte[r]‘ Wassermusik“.⁵⁴ Selbst der Moment, in dem der Palazzo tatsächlich zusammenbricht (II. Akt, Nr. 14, Takt 98-103, Rundfunkfassung 41'00), wird nicht von elektroakustisch erzeugten Geräuschen begleitet, wie Henze betont: „Hier wäre eine der besten Gelegenheiten zur Demonstration der Haltung, die Hildesheimer und ich in diesem Stück einnehmen. Alle sich anbietenden Radiotricks bleiben ausgeschaltet, die Musik verstummt.“⁵⁵ Die vorhergehenden kurzen Schläge von kleiner und großer Trommel werden von der Erzählerin nur noch ironisch kommentiert: „Ah, da setzt das Getöse eines zusammen stürzenden Gebäudes ein! tshi[n]g-bum, tsching-bum, tsching-bum.“⁵⁶ Henze verdeutlicht seine Position noch einmal in einem Brief an Hildesheimer vom 31.10.1953 aus Neapel:

lieber wolfi, wann wird das ‚ende‘ gebrohdkastet? spitz [i.e. Harry Hermann Spitz, der musikalische Leiter der Ursendung], entre nous, schrieb mir allen ernstes, ob ich zur erhöhung der wirkung beim fall des palazzos nicht noch 1 bis 1 ½ minutenlanges schlagzeug solo verfassen möchte, er würde es noch hineinschneiden. ich schrieb 5 Seiten erklärung warum keinesfalls.⁵⁶

Ein Grund für Henzes Zurückhaltung, neue elektroakustische Effekte illustrativ einzusetzen, mag neben anderen ästhetischen Erwägungen die Erkenntnis gewesen sein, dass sich die Wirkung solcher Klangeffekte mit dem Veralten der Technik gleichfalls abnutzen kann. Henze hat diesen Gedanken andernorts formuliert, wenn er die Funkoper als „eine Art Mondschiif“ beschreibt,

auf dem man alle paar Jahre einmal anheuern kann, besonders weil es immerfort verbessert und verfeinert wird. Die Rückkehr auf das Schiff ist jedesmal wie ein Besuch aus der Provinz: fassungsloses Erstaunen über den rasenden Fortschritt, neue Moden, die die älteren unmöglich, neue Techniken, die die älteren unbrauchbar, ja lächerlich machen.⁵⁷

53 So etwa in Karl Sczukas *Radiophonischer Fabel* mit dem Titel *Die Frösche wollen einen König* nach Jean de La Fontaine, Aufnahme 4.5.1953-30.6.1953, Baden-Baden, Musikstudio, Studioproduktion. Auftragskomposition des Südwestfunks, Erstaussstrahlung 1.11.1953. Das Stück wird kurz in Andrea Arnoldussen: *Karl Sczuka (1900-1954) – Leben und Werk* erwähnt (Baden-Baden 1995 [Südwestfunk-Schriftenreihe: Rundfunkgeschichte, 4], S. 129ff.). Es wurde vom SWR für den Prix Italia eingereicht, der die Hinzuziehung der besonderen technischen Möglichkeiten des Rundfunks verlangte. Daher versuchte man, so innovativ wie möglich zu arbeiten. Unter anderem, so Heinrich Strobel in einer Beschreibung der Partitur, war eine „Rhythmische Geräuschmontage: naturalistische Geräusche (Marschritte, Maschinengewehre, Granateinschläge usw.)“ zu hören. Heinrich Strobel: „Die Frösche wollen einen König, Radiofonische Fabel nach Lafontaine“. In: *Rufer und Hörer* 8 (1953), S. 150-158, S. 156.

54 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 61.

55 Ebd., S. 63.

56 Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*. Hrsg. von Silvia Hildesheimer/Dietmar Pleyer, Frankfurt/Main 1999, S. 46.

57 Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“, S. 14.

3.2 Personencharakteristik und Poetologie

Durch die ausschließliche Konzentration auf das Akustische ergaben sich in Funkoper und Hörspiel zusätzliche Herausforderungen wie etwa das Problem der Verständlichkeit der Handlung ohne Bühnenaktion. Die Figuren waren nicht optisch, sondern ausschließlich über ihre Stimme wiedererkennbar. Der französisch-rumänische Komponist Marcel Mihalovici empfahl daher 1955, man solle „den Stoffen mit wenigen Personen“ in Funkopern Vorzug geben, „damit der Hörer, der sie nicht sieht, [sie] leicht identifizieren kann“. Als sinnvoll erachtete er die „varierte Wahl der Stimmen, was zu dieser Identifizierung beitragen wird“.⁵⁸ Henze vergab dementsprechend im *Ende einer Welt* alle Stimmfächer genau einmal (es gibt einen Koloratursopran, eine Altstimme, einen Bass und einen Bariton), nur der Tenor ist doppelt besetzt (Die Dombrowska und Herr Fallersleben). Alle Figuren sind zusätzlich zu dem ihnen zugeordneten Stimmfach durch spezifische Instrumente, Intervallkonstellationen und Kompositionstechniken charakterisiert (so sind etwa die Blechbläser den männlichen Figuren vorbehalten). Sie werden, der alten Operntradition entsprechend, bei ihrem ersten Auftreten auch musikalisch vorgestellt. Wenn Volker Jehle in dieser Dramaturgie eine zu starke Typisierung kritisiert (alle Figuren träten „als Schießbudenfiguren auf, stellen sich vor und treten wieder ab“⁵⁹), ist dem entgegenzusetzen, dass die Charakterisierung der Figuren genau in diesen Szenen sehr differenziert mittels verschiedener Stile und Kompositionstechniken in der Musik erfolgt.

Herr Fallersleben, der Zeuge des Inseluntergangs, überlebt das Geschehen als Einziger. Die ihn begleitende Musik (meist mit den Tasteninstrumenten Akkordeon und Flügel) kann als Autorkommentar, jenseits der vielfach vorhandenen von Henze erwähnten „Ironie“⁶⁰, als ‚eigentliches Sprechen‘ der Musik verstanden werden. Henze schreibt von „der schlauen, simplizissimushaften Einfachheit, mit der Fallersleben den Vorgängen folgt“⁶¹, und zählt alle Instrumente des Orchesters auf, die „Fallersleben zur Verfügung hat, um seine Erlebnisse darzustellen“.⁶² In der Radiofassung wird das epische Element durch die Erzählhaltung Fallerslebens in die dramatische Handlung integriert, zudem werden seine Deklamationen immer wieder von Erläuterungen der Erzählerin unterbrochen. Mit seiner Außenperspektive auf das Geschehen sowie der den Hörern gegebenen Einsicht in seine Innenperspektive, gekoppelt mit dem gut verständlichen syllabischen Gesang (mit der Quarte als wiederkehrendem Signalintervall und vielen Tonrepetitionen) nimmt Fallersleben auch musikalisch eine Zwischenstellung zwischen den Erzählern und den Sänger(inne)n ein. In den ersten sechs Takten der Oper wird in seinem Rezitativ die Tonhöhen-Grundreihe der Oper und damit das musikalische Material exponiert (cis-fis-g-b-e-a-as-h-c-f-d-es, Takt 1-6, Abb. 2).⁶³

58 Marcel Mihalovici: „Zugleich für Funk und Bühne“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 15.

59 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 238.

60 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Hiervon sind im zweiten Akt nur noch Grundelemente zu hören. Die Rhythmusreihe ist abgebildet ebd., S. 13.

Abb 2: Hans Werner Henze, *Das Ende einer Welt*, Partiturreinschrift, Nr. 1: Rezitativ, Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung, Basel © Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz

Nr. 1 rezitativ
allegretto moderato

flauto
 oboe
 tromba

flauto
 oboe
 tromba

flauto
 chor
 oboe
 tromba

Lyrics:
 - wer ge - spür't die - son - ne jagt zueit die - sonne geht - am nach - se rief bild - die
 - bau - kl - se wehret so - stes - si - che die - mer. in brünne, ledi
 - in dunkel - stein. kein son - ne stück in ihrer hand ein ge - wöl - li die - stige ge - wöl - ren hatte.
 dachgeb. pp preistige

Schon in diesem ersten Rezitativ zeigt sich ein typisches Merkmal von Henzes Kompositionstechnik: die unorthodoxe Anverwandlung der Dodekaphonie im Anschluss an Alban Berg.⁶⁴ Aufgrund der spezifischen Instrumentation bleiben dabei bitonale

⁶⁴ Er kommentiert seine Art der Reihenverwendung im Rückblick 1986: Seine Reihen seien meistens „so angelegt, daß die ersten fünf oder sechs Töne gleichzeitig auch in Verbindung mit ihrer Rhythmisierung das thematische

und tonale Relikte an wenigen Stellen durchhörbar. Auf diese Weise kann herausgehobenen Textstellen ein besonderes Gewicht verliehen werden: In Takt 22 deklamiert Fallersleben das Wort „Prestige“ auf F.⁶⁵ Chor und Akkordeon wiederholen dazu „Prestige“ im Pianissimo in D-Dur als Echo. Dieses D-Dur steht zwar zum F der Gesangsstimme in dissonanter Spannung, ist aber aufgrund der durch die Instrumentation unterscheidbaren Klangschichten dennoch als tonales Element wahrnehmbar. Das Wort „berühmt“ wiederum (Takt 24) wird noch stärker hervorgehoben: Seine zweite Silbe endet auf dem zweigestrichenen H als Zielton des E-Dur-Dreiklangs. Sie erklingt mit dem Zusatz „lang“ (und ist ohnehin die erste ganze Note der Oper) über Hall und wird von einem „Flügel vom Zuspieldband“ begleitet. Mit E-Dur-Relikten wird zudem das Wort „künstlich“ in Takt 24 unterlegt.⁶⁶ Alle eben genannten Stichworte („Prestige“, „berühmt“, „künstlich“ im Gesang Fallerslebens sowie „Elite“ [Nr. 5, Takt 13] im Allegro marziale des Golch) werden so von Henze in der Musik hervorgehoben: Werner Egk hat zentrale Begriffe in einem Libretto, die derart von der Musik aufgenommen und semantisch verdichtet werden, als „Kommandowort“ oder „Appell“⁶⁷ umschrieben, Giuseppe Verdi spricht dabei von „parola scenica“.⁶⁸

Der Golch als Kunstkenner und Autoritätsfigur ist – wie auch Professor Kuntz-Sartori – mit allen traditionellen Attributen des Königlichen ausgestattet: Die Gesangslinie des Basses wird unterstützt von der Posaune, seine Ankunft kündigt sich mit majestätisch crescendoierenden Trompetenfanfaren (Nr. 4, Takt 66ff.) an, die schließlich sogar noch den aufgeregten Boogie-Woogie übertönen („Jazz übertönend, strahlend“), welcher den Satz des Erzählers begleitet: „(marktschreierisch) Wer das ist, weiß jedermann“ (Nr. 4, Takt 68). Golch singt im Allegro marziale, allerdings recht kunstlos: Die übertriebene Aufteilung der Silben in seinen Gesangspassagen auf spitzen Vokalen muss, gerade in Verbindung mit dem heroischen Gestus seiner Musik, lächerlich wirken (etwa Nr. 5, Takt 8: „in dem ich di-hi-hi-hies sage“). Henze spricht von „Überzeichnung und Spott“⁶⁹ in seiner Funkoper; beides ist in die musikalische Darstellung des Golch eingeflossen.

Material bilden.“ Dieter Rexroth: „Ich begreife mich in der Schönberg-Tradition“: Hans Werner Henze im Gespräch“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 147/11 (November 1986), S. 23-27, S. 26. Zu Henzes Verwendung der Reihentechnik allgemein vgl. den Überblick in Antje Tumat: *Dichterin und Komponist: Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes ‚Der Prinz von Homburg‘*, Kassel 2004, S. 240ff., dort weitere Literatur.

- 65** Mit dem Cis der Trompete ergibt sich bereits das Klangbild einer großen Terz.
- 66** Die Tonartensymbolik in dieser Funkoper wäre zudem einer genaueren Untersuchung wert: Die erste Namensnennung der Marchesa in Takt 27 enthält Es-Dur/Moll-Elemente. Henze schließt sich in seinen Eigenaussagen und in seinen Musiktheaterwerken der 1950er Jahre an traditionelle Assoziationen von es-Moll als der Todesart an. Er hat sich zudem später in Erläuterungen zu der 1980 uraufgeführten Kinderoper *Pollicino* zu der Bedeutung von Tonarten in seinem Werk geäußert. Es-Moll sei für ihn auch hier, wie überall in seinem Werk, die Tonart des Todes oder der Angst vor dem Tod. „[...] si arriva nella cupa tonalità di mi bemolle minore (che sempre nella mia musica esprime la morte, o meglio ancora, la paura della morte), [...]“ Hans Werner Henze: „Henze spiega ‚Pollicino‘, Liberamente ricostruito da conversazioni registrate a Marino nel gennaio del 1980 e a Londra nell’ agosto del 1984, a cura di Gastón Fournier-Facio“. In: *Programmheft „Pollicino“*, Teatro comunale di Firenze 1987, S. 775-799, S. 782. Da E-Dur eine zentrale Rolle im Gesang Fallerslebens spielt, wäre die These zu prüfen, ob Henze möglicherweise mit den Tonarten E-Dur und es-Moll das Sinken der Insel in ton-symbolischer Sprache abgebildet hat.
- 67** Werner Egk: *„Die Verlobung in San Domingo. Von der Novelle zur Oper“*. In: *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin 1977, S. 34-44, S. 37.
- 68** Giuseppe Verdi: Brief an Ghislanzoni vom 17. 8. 1870 (Gaetoni Cesari/Alessandro Luzio [Hrsg.]: *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. Mailand 1913, S. 641).
- 69** Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

Wenn das Orchester den Gesang der „Dombrowska“ mit Fagott und Okarina begleitet, erinnert die Satztechnik an den neoklassizistischen, motorisch-polyphonen Duktus in Werken Paul Hindemiths. Diesen Kompositionsstil hatte Henze bei seinem Lehrer Wolfgang Fortner in Heidelberg erlernt. Die motorische Rhythmik mag einerseits durch das Engagement der Dombrowska im Bereich des „Ausdruckstanzes“ motiviert sein. Musikhistorisch evoziert der Kompositionsstil andererseits aber auch den Neoklassizismus der 1920er Jahre, er könnte als Anspielung auf die Jugendbewegung (das Buch der Dombrowska trägt den Titel „Zurück zur Jugend“) interpretiert werden.⁷⁰ Mit der Stimmlage Tenor für die Dombrowska nahm Henze eine gegengeschlechtliche Besetzung vor. „Cross-gender casting“⁷¹ ist in einer Funkoper ungewöhnlich: Gerade die Spannung zwischen dargestellter, in diesem Falle weiblicher Figur und ihrer Verkörperung auf der Bühne (in diesem Fall wäre es ein männlicher Sänger in Frauenkleidung) übte den (oft komischen) Reiz des cross-gender casting aus. Die rein akustische Darstellung einer Frau mit Männerstimme im Radio wirkt hingegen eher irritierend. Entgegen Volker Jehles Interpretation der Besetzung der Dombrowska mit einer Tenorstimme („die Doppelbegabung der Dombrowska besteht darin, dass sie Frau und Mann zugleich ist“⁷²) ist es wahrscheinlicher, dass Henze mit dieser gegengeschlechtlichen Besetzung ein komisches Element aus der Operntradition in diese Funkoper, die er selbst als „opera buffa“⁷³ bezeichnete, einbringen wollte. So war etwa die komische Amme in der italienischen Oper des 17. Jahrhundert oder die daraus hervorgegangene Rolle der Theatermutter im 18. Jahrhundert traditionell durch einen Tenor besetzt. Die Rollen entfalteten auf der Bühne gerade durch die gegengeschlechtliche Besetzung ihre Komik.⁷⁴

Das Klangbild der Marchesa Montetrasto, einer Altstimme (neben den Streichern, der Okarina und Mandoline begleitet von der Harfe) hat Henze überraschenderweise mit dem dodekaphonen Kompositionsstil der zweiten Wiener Schule versehen. Die Marchesa singt in großen, zerrissenen Intervallsprüngen, melismatisch und in dynamisch zurückgenommenen kurzen Klangmomenten. Die ersten drei Takte der insgesamt nur 19-taktigen „Arie“ exponieren ihre Grundreihe konsequent im vollständigen Tonsatz. Die Marchesa „widmet ihr Leben der Kultur des Altbewährten und Vergessenen“, des „Echten und Ewigen“ (Nr. 2), das am Ende schließlich untergeht. Nicht die Tonalität scheint für Henze die untergehende Welt zu repräsentieren, sondern die Musik des Expressionismus, der Dodekaphonie.

70 Auch die Satztechnik im Orchester in der „Bravour-Arie“ des Koloratursoprans La Signora Sgambati ist von rhythmisch-motorischer Kontrapunktik geprägt, Henze spricht von einem „fünfstimmigen rhythmischen Kanon [...]“ (ebd., S. 33), die Instrumentation mit Streichern („gefielt, ohne ‚Ausdruck‘“, hier eine Anspielung auf das Virtuosenstück des Koloratursoprans, Nr. 6, Takt 10) statt Okarina und Fagott gibt dem Orchester allerdings eine andere Färbung als in der Arie der Marchesa.

71 Vgl. hierzu Kordula Knaus: *Männer als Ammen, Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600-1800*. Stuttgart 2011 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 69).

72 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 238.

73 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

74 Möglicherweise wollte Henze auch Assoziationen zu den tiefen Stimmlagen der Sängerinnen aus der jüngsten Unterhaltungsmusik wie Zarah Leander herstellen, deren Stimme den herkömmlichen Stimmklassifikationen zufolge der Stimmlage des Tenors entsprach (vgl. Rebecca Grotjahn: „Eine Stimme von fast männlicher Färbung“ – Zarah Leander und die nationalsozialistische Geschlechterordnung“. In: *Performativität und Performance, Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*. Hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards. Hamburg 2008, S. 299-309, hier S. 307).

Henze spiegelt die kunstästhetischen Diskurse über bildnerische Kunst auf der Textebene in seiner Musik anhand damals aktueller *musikästhetischer* Kontroversen. Dabei bedient er sich eben der Kompositionstechniken, welche die Auseinandersetzungen der bundesdeutschen Avantgarde in den 1950er Jahren prägten: Tonalität vs. Dodekaphonie (und schließlich deren Weiterführung im Serialismus). Henze selbst war durch seinen individuellen Weg in diesen Auseinandersetzungen bekanntlich zum künstlerischen und gesellschaftlichen Außenseiter geworden und wanderte im Mai 1953 letztlich auch deshalb nach Italien aus. Im zitierten Gespräch über zeitgenössische Kunst, das Fallersleben mit Golch führt, fragt Fallersleben nach einer Ausstellung „zeitgenössischer Malerei in Luxemburg“, im Ensemblegesang nennt Signora Sgambati zudem „Picasso“ (Nr. 5, Takt 49). An dieser Stelle greift Henze in der Musik den zeitgenössischen aktuellen Diskurs über Tonalität vs. Dodekaphonie auf. Er beschreibt den musikalischen Ablauf des Lamento in Nr. 5:

Fallerslebens Bekenntnis wird durch ein auf dem Dominantseptakkord von F-Dur stehendes Lamento ausgedrückt, während seine freimütig-optimistische Eröffnung, er habe von der Ermahnung profitiert, wieder in die positive Welt der Dodekaphonie zurückführt.⁷⁵

Dieser Gegenüberstellung von tonalem „Lamento“ und „positive[r] Welt der Dodekaphonie“ entspricht Henzes Semantisierung der Kompositionstechniken in seiner 1951 uraufgeführten Oper *Boulevard Solitude*, in der Dodekaphonie für Henze (aus dem Rückblick beschrieben) mit „Befreiung“ assoziiert wurde, Tonalität dagegen mit „korrupter“, „alter“ Welt verbunden war:

Die Dodekaphonie wurde von uns wie eine Befreiung [...] empfunden. [...] Daher ist es nicht verwunderlich, daß die Liebesszenen in *Boulevard Solitude* zwölftönig komponiert sind, weil meine Dodekaphonie damals eine freie, unbürgerliche Welt bezeichnen wollte, während die alte, korrupte Welt sich in der alten Tonalität zu präsentieren hatte.⁷⁶

Nachdem die Ordnungsprinzipien dieser Kompositionsweise bei einigen seiner Kollegen durch die Übertragung auf andere Parameter auf dem Weg zum Serialismus zum Selbstzweck wurden, verloren sie für Henze ihre Faszination, und die Semantisierungen dieser Techniken in seinen Opern änderten sich.⁷⁷

Henze war zudem als Komponist in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit nicht nur Außenseiter, weil er sich nicht der Gruppe der vorherrschenden Avantgarde anschloss. Für den öffentlichen Musikbetrieb waren seine Kompositionen wiederum nicht tonal und traditionell genug.⁷⁸ Insofern verwundert es nicht, dass die von ihm eingesetzten Semantisierungen auch in der Funkoper mehrdimensional sind. So ist etwa der erste reine E-Dur-Klang in Fallerslebens Rezitativ Nr. 3 (Takt 37) zu den „ruhig und hymnisch“ gesungenen Worten zu hören: „Barbaren sind jedoch nicht eingeladen“, gerade das Stichwort „Barbaren“ ist hier mit reinem E-Dur unterlegt. Diese Zuweisung ließe sich als Kritik an dem Verdikt deuten, grundsätzlich jeder Form von Tonalität zu entsagen. Henzes dargestellte ambivalente Bewertung der verschiedenen kompositorischen Welten (tonal – dodekaphon) scheint hier als generelle Absage an

⁷⁵ Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 33.

⁷⁶ Hans Werner Henze: „Boulevard Solitude“ (1984). In: Hans Werner Henze: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Hrsg. von Jens Brockmeier. München ²1984, S. 368-369.

⁷⁷ Siehe hierzu genauer Tumat: *Dichterin und Komponist*, S. 201ff.

⁷⁸ Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, S. 129ff.

kompositorische Vorschriften verstehbar zu sein, die in den 1950er Jahren die Diskurse der Avantgarde im Nachkriegsdeutschland dominierten, wie der Komponist aus dem Rückblick anschaulich beschrieben hat:

Und man sprach immerzu von Gesetz und Ordnung. Man muß sich das vorstellen – in dieser neuen Republik wurde bereits wieder amtlich entschieden, wie in der Welt komponiert werden soll, in welchem Stil und in welchen Maßregeln. Deutschland, ein Wintermärchen, erwachte schon wieder, diesmal aus einem kulturellen Dornröschenschlaf, und im Handumdrehen waren wieder Vormachtsansprüche da, es wurde radikal aufgeräumt, und wieder einmal wurden Dinge mit System und Fanatismus konsequent zuende gedacht bis zum Verstummen der Musik.⁷⁹

Dazu ließen sich seine Ausführungen zum *Ende einer Welt* in Beziehung setzen, wenn er den „Reiz des Librettos“ darin sah, dass er „die in ihm zutage tretende Ansicht“ teilte:

[...] die schlimmsten Feinde des modernen, freiheitlichen Lebens, [...] – die bössartigsten Widersacher sind jene lächelnden Snobs und Zyniker, die auf den künstlichen Inseln der Scheinkultur ihr Wesen treiben, und von hier aus das Festland mit Steinen bewerfen. Mögen sie auch selten treffen, so bleiben sie doch auf dem Wege liegen, so dass man unvermutet stolpert.⁸⁰

Henze thematisiert den Weltuntergang in seiner künstlerischen Sprache, der Musik, und spitzt dabei die anfangs aufgerufenen Deutungsmöglichkeiten mit seinen kompositorischen Möglichkeiten zu. Interessant erscheint, dass das unwiederholbare Geschehen des Inseluntergangs, von dem keine Spuren mehr übrig sind, im ephemeren Medium Radio als Funkoper übertragen wird und damit gleichfalls für den Hörer nicht mehr wiederholbar ist. Damit rückt der Hörer gewissermaßen in die Rolle des (Ohren-)Zeugen, nähert sich stärker, als dies in der gedruckten Erzählung möglich wäre, Fallersleben an, während dieser (allerdings um seine Badewanne) trauert, „denn dieser Verlust ist nicht wieder gutzumachen.“⁸¹ Wenn Hildesheimer und Henze darauf den Erzähler jenen „Abstand“ reklamieren lassen, welcher die volle „Tragweite“ erkennen ließe, dann kann dieser – wiederum anders als in der Erzählfassung – nicht für Fallersleben gelten, sondern wird in Gänze auf den Rezipienten verschoben, der nun über das Gehörte zu reflektieren hat.

Henze freilich wird das Thema Insel und Exil auch in den folgenden Jahren weiter beschäftigen – bekannter als diese Funkoper wurde schließlich das Hörspiel *Die Zirkaden* mit Ingeborg Bachmann, welches das exilierte Leben jenseits der Gesellschaft auf dem Festland als Flucht vor der Vergangenheit erneut zum Thema hat.

79 Hans Werner Henze: „Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein“. In: Henze: *Musik und Politik*, S. 300-331, S. 314.

80 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

81 Ebd., S. 66.

„Es ist auch keines“ – Wolfgang Hildesheimers *Spiele, in denen es dunkel wird* im Spiegel des Heidegger-Mottos

1958 erschienen Wolfgang Hildesheimers *Spiele, in denen es dunkel wird* im Verlag Günther Neskes. Der Klappentext, an dem Hildesheimer und Neske gemeinsam feilten, sollte die Erwartung wecken, dass Hildesheimer mit den hier vorgelegten Stücken *Pastorale oder die Zeit für Kakao*, *Landschaft mit Figuren* und *Die Uhren* eine „neue [...] Form des Schauspiels geschaffen“ habe. Wer annahm, dass der Autor, dessen Bekanntheit in den 1950er Jahren auf seinem Erzählungsband *Lieblose Legenden* (1952), dem Roman *Paradies der falschen Vögel* (1953) und der mit dem renommierten Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichneten Hörspielerarbeit *Prinzessin Turandot* (1954) fußte, seiner „witzig-parodistische[n] Manier“ treu geblieben sei, sollte eines Besseren belehrt werden. Hildesheimer setzte nun verstärkt in die Welt des „Grotesken“ über – und zwar „durch das Wort“.¹ Daran mochte sich erinnert haben, wer auf das zweite Motto des mittleren Stücks *Landschaft mit Figuren* blickte:

„Well, it's all one“
(Shakespeare: „Twelfth Night“)

„In der Sprache der Kunst und der Künstler hat sich das Lessingsche Wort ‚Vorwurf‘ im Sinne von Thema eines Werkes noch erhalten. ‚Vorwurf‘ ist eigentlich die wörtliche Übersetzung des griechischen πρόβλημα. Heute gebraucht, um das beiher und für das Nachdenken zu erwähnen, jedermann in unserer vernutzen Sprache das Wort ‚Problem‘, so z. B. wenn der Autoschlosser, ein ehrenwerter Mann, die verschmutzte Zündkerze reinigt und vermerkt: ‚Das ist kein Problem‘. Es ist auch keines.“

(Martin Heidegger: „Der Satz vom Grund“)²

Dass Wolfgang Hildesheimer, an einer Werkzäsur stehend, diese dunkle Äußerung von Martin Heidegger mit der zentralen Funktion ausstattete, als Motto für das rätselhafte Stück *Landschaft mit Figuren* zu fungieren, ist ein merkwürdiger Befund. Er ist einzubetten in Wolfgang Hildesheimers intellektuell-poetischen Schritt von der Satire zur Groteske am Ende der 1950er Jahre und seine Beziehungsgeschichte mit Heideggers Verleger Günther Neske.³

Welche Faktoren mag Wolfgang Hildesheimer bei seinem Beschluss berücksichtigt haben, der Passage aus Heideggers 1957 im Neske-Verlag erschienenem Text der Mitte der fünfziger Jahre in Freiburg gehaltenen Vorlesung diesen Rang zuzuweisen? Bereits von der bloßen Nennung von Heideggers Namen mussten, dessen war sich

-
- 1 Wolfgang Hildesheimer: *Spiele, in denen es dunkel wird*. Pfullingen 1958 [Klappentext].
 - 2 Wolfgang Hildesheimer: *Spiele, in denen es dunkel wird*. Pfullingen 1958, S. 67. Das Heidegger-Zitat findet sich in: Martin Heidegger: *Der Satz vom Grund*. Pfullingen 1957, S. 148f. Das Motto ist auch in der Werkausgabe Wolfgang Hildesheimers beibehalten worden: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band 6: *Theaterstücke*. Hrsg. von Volker Jehle, Christiaan L. Hart-Nibbrig. Frankfurt a. M. 1991, S. 170 [im Folgenden wird die Werkausgabe zitiert als WHGW].
 - 3 Während die Untersuchung des Heidegger-Mottos in *Landschaft mit Figuren* Gegenstand dieses Aufsatzes ist, bildet die zweite Blickrichtung hauptsächlich mein Vorgehen in dem Kapitel „Ich gehe“ – Wolfgang Hildesheimer im Neske-Verlag“ meiner Dissertation (Walter Kühn: *Vermischte Zustände – Heidegger im literarisch-philosophischen Leben der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts*. Würzburg 2015, S. 170-223).

Hildesheimer gewiss, Schwingungen auf die Leserschaft der *Spiele, in denen es dunkel wird* ausgehen. Heidegger galt vielen als philosophische Autorität von höchstem Rang, sodass sein Name am Beginn von *Landschaft mit Figuren* Lektürewillige in einen Deutungsraum zwang, wo äußerste intellektuelle Härte verlangt wurde. Dabei gab Hildesheimer auch Literaturkritikern und Freunden einen Wink. Nahe liegt, dass er dieses anfängliche Bild von Heideggers Person und Werk, dessen Konturen sich mutmaßlich aus seiner Lektüre von *Sein und Zeit* und Auskünften von mit Heidegger in persönlichem Kontakt stehenden Schriftstellerkollegen zusammensetzte, übernahm, um erstens ein auch verzerrte Bild von seiner eigenen Person und seinem Werk zu korrigieren. Es gab manche Kritiker, die Hildesheimers Texte seit Erscheinen der *Lieblosen Legenden* (1952) herablassend beurteilten: Wolfgang Hildesheimer als Satiriker, dessen Schreibmotivation, wie es Anfang der 1960er Jahre noch lauten sollte, „die Lust am Spaß“ sei, der dem „[T]iefsinnige[n]“ das „flott“ geschriebene „Banale“ vorziehe⁴ – viel war beim Nachweis des Widersinns solcher Verharmlosungen des Werks schon damit getan, das Heidegger-Motto in *Spiele, in denen es dunkel wird* schlicht danebenzuhalten. Zweitens mochte Hildesheimer mit seinem Motto auch Rezensenten einen Fingerzeig gegeben haben, die früh schon den existentiellen Grund seines Schreibens herausgestellt und neue Entwicklungen in seinem Werk seit Mitte der fünfziger Jahre aufmerksam begleitet hatten. Der von manchen Zeitgenossen formulierte Wunsch, Hildesheimer möge die Mittel seiner Satire auf den Prüfstand stellen und sich nach einem „härteren Instrument umsehen“, um die „eigenen Existenzverschaltungen“ noch unerbittlicher „abzuklopfen und über die hohlen Stellen nachzudenken“, hatte seinen Adressaten gefunden: Heideggers scheinbar Beiläufiges in Rätselhaft-Mysteriöses verwandelnde Stimme im Ohr – das verbürgte zu Beginn nun das notwendige Ringen ums Ganze in „unserem scharfgekerbten Heute und Hier“.⁵ Drittens reichte Wolfgang Hildesheimer mit dem Motto Gleichgesinnten die Hand. Zu ihnen gehörte seiner enger Freund Günther Eich, der 1960 in seinem Nachwort zu der Veröffentlichung von Hildesheimers Hörspiel *Herrn Walsers Raben* dessen *Spiele, in denen es dunkel wird* so würdigte, dass die „Sprache, wenn man sie sprechen lässt, [...] die Zauberei von Sätzen und Gesprächen möglich [macht], in denen unsere fragwürdige Welt ihre Wirklichkeit gewinnt und angreifbar wird“⁶.

Verwandtes berücksichtigte Hildesheimers baldiger Freund Günther Neske. Dieser hatte bei Hildesheimer um die Veröffentlichung eines Werks in seinem in Pfullingen ansässigen Verlag geworben und war nun nach der Zusendung der Druckvorlage des im Entstehen begriffenen Buchs „höchst angetan“ insbesondere von Hildesheimers *Landschaft mit Figuren*:

Hier ist für mich die Mischung aus zeitkritischem Element, aus etwas Soziologie und Zauberschem mit Ernstem-Harten äußerst faszinierend. Und dann das Aufregendste: Die Zeitlosigkeit! Es ist ein unheimlicher Spiegel, in den wir sehen und nirgends, glaube ich, wird der Anspruch erhoben, „bessere Welten“ zu schaffen. Ich würde sogar sagen: auch dies ist eine Interpretation für „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“.⁷

4 Roland H. Wiegenstein: „Wolfgang Hildesheimer“. In: *Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. 53 Porträts*. Hrsg. von Klaus Nonnenmann. Olten, Freiburg 1963, S. 151.

5 Heinz Piontek: „Heitere Spiegelbilder“ (1954). Zitiert nach: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989, S. 163f.

6 Zitiert nach: Günther Eich: *Gesammelte Werke*. Band 4: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Axel Vieregge. Frankfurt a. M. 1991, S. 605.

7 Günther Neske an Wolfgang Hildesheimer, 17. Februar 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 178.

Die von Günter Eich und Günther Neske stammenden Formulierungen deuten darauf hin, dass sich für Wolfgang Hildesheimer die Bedeutung des Mottos nicht in dem Stellenwert des zitierten Autors und der affektiven Einstimmung erschöpfte. Hildesheimer, so will es mit Blick auf Günter Eichs Hinweis auf ‚Sprache‘ als Ermöglichungsgrund von Kritik an „unsere[r] fragwürdige[n] Welt“ den Anschein haben, verband mit dem Motto eigenste Intention und maß ihm den Rang des Kommentars zu seinem Stück, der sich erst nach vollständiger Lektüre erschließt, zu.

Die Haltung des Fragens ist Wesenszug von Hildesheimers intellektuell-poetischem Arbeiten und Heideggers Denken gewesen: Den „Schritt zur [...] Frage“⁸, den Hildesheimer 1960 in Erlangen forderte, forderte auch Martin Heidegger. Dass Sprache zentrales Medium war, in dem sich Hildesheimers intellektuell-poetische Arbeit an seinen dramatischen Stücken bewegte, hob Wolfgang Hildesheimer in einem Entwurf für den Klappentext von *Spiele, in denen es dunkel* hervor: „Ausgangspunkt“ der Dialoge „ist das Wort“.⁹ Hildesheimer drückte hier seine Wertschätzung Heideggers aus. Wie seinem befreundeten Schriftstellerkollegen Günter Eich nahm ihn ein, dass Heidegger „so ernsthaft wie unbeirrt, so betulich wie dringlich“ die Möglichkeit vorführte, „Alltägliches existentiell [...] zu bedenken“, indem er „einfachste, verständlichste Wörter auf die Sprachwaage legte und deren verlorene[n] Sinn- und Bedeutungsebenen freischälte“.¹⁰ Angesichts des Mottos reizte Hildesheimer Heideggers etymologisch-philosophischer Fingerzeig auf den Verlust eines ursprünglichen Verständnisses von „Thema eines Werks“ als „Vorwurf“ im „Heute“. Hildesheimer fühlte sich als Schriftsteller und als Maler von Heideggers hier Lessing verpflichtetem Wort angesprochen und verankerte Heideggers Kontrastierung zwischen der alten Würde der „Sprache der Kunst und der Künstler“ und der Gegenwart, in der „jedermann [...] ‚Das ist kein Problem‘“ sagt, in der Gestaltung des Bühnenraums. Der hier zitierte Beginn des Stücks nahm dessen Schluss vorweg, der wieder auf den Anfang verwies:

Ein großes, geräumiges Atelier. [...] Der Raum wird durch ein großes, schräges Atelierfenster erhellt, das sich [...] bis über die Mitte oben erstreckt, wo sein Ende sich dem Blick des Zuschauers entzieht. [...] An der hinteren Wand hängen reich gerahmte Bilder [...], auf denen man jedoch nichts sieht als einheitliche, stumpfe, hellviolette Flächen.

Adrian, Mitte der Dreißig, steht vor dem Tisch und macht Farben an. [...] Es klingelt. [...] Der Glaser tritt ein. Er ist etwa vierzig, bieder, mit Schnauzbar, und trägt blaue Arbeitskleidung. Er hat einen Kasten umgehängt, aus dem verschiedene große Werkzeuge ragen, und trägt in der Hand ein riesiges Gestell mit hellvioletten Glasscheiben [...]. Dieses stellt er ab, nimmt seine Mütze ab und gibt Adrian die Hand.¹¹

Hildesheimer war ein Meister darin, ein „Zeitstück, das sich des Symbols bedient“¹², zu verfassen. So realistische Züge er dem alltäglich anmutenden Bühnengeschehen und der Figur des Glasers gab, so rätselhaft verschlüsselt erscheint der Beginn angesichts der insbesondere mit „riesiges Gestell“ angedeuteten philosophisch-symbolischen Bedeutungsebene. Es will den Anschein haben, dass Hildesheimer Heideggers von paradoxaler Gespanntheit zwischen Erbaulichem und Trostlosem geprägtes Nachdenken über ‚Dichtung‘ und ‚Gestell‘ berücksichtigte, um sein Publikum „gleich bei Aufgang

⁸ Wolfgang Hildesheimer: „Erlanger Rede über das absurde Theater“. In: *Akzente* 7 (1960), Heft 6, S. 547.

⁹ Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 13. September 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 203.

¹⁰ Roland Berbig: *Am Rande der Welt. Günter Eich in Geisenhausen 1944-1954*. Göttingen 2013, S. 238.

¹¹ WHGW 6, S. 171.

¹² WHGW 7, S. 18.

des Vorhangs“ dort „heimisch werden“ zu lassen, wo es, „ohne es zu wissen“, „heimisch ist: In der Fragwürdigkeit des Lebens, das nichts aussagt“¹³. Dem metaphysischen Bedürfnis der ‚Dichtung‘, das Hildesheimer durch den nach „oben“, lichtgespendeten Blick ausdrückte, hatte sich auch Heidegger tief verpflichtet. Doch so „sonnige[s] [...] Heil“¹⁴ versprechend der Beginn von Hildesheimers Stück konnotiert ist, so negativ erscheint der von Hildesheimer eingerichtete Innenraum im Hinblick auf ein „riesiges Gestell“ und auf die sowohl für den Künstler Adrian als auch für den Glaser in Anschlag gebrachte Farbe Violett, deren Bedeutung, wie Hildesheimer Heideggers Verleger mitteilte, „völlig nichtssagend ist“¹⁵.

Hildesheimer verankerte mutmaßlich seine intellektuelle Übereinkunft mit Heidegger in der Figur des Glasers. Folgende Äußerung während einer „Mittagspause“ verweist deutlich auf das Motto:

Glaser: *steigt ein paar Stufen auf der Leiter herab. [...] Die Stunde des Rechtschaffenen behaglich*
Manchmal denke ich: wie gut, daß alles so ist, wie es ist. *beißt ab, tut einen Schluck* Und manchmal denke ich gar nichts.¹⁶

Hier wirkt eine Tiefenspannung. Hildesheimer überführte Spielerisches wie diese unreflektierte Rede ins dunkle ‚Nichts‘. Produktive Energie bezog er nicht zuletzt aus seinem Interesse an Heideggers ‚Gestell‘, das dieser als Namen für tiefste Gefährdung im Nachkriegsdiskurs installiert hatte. Heidegger zeigte mit diesem Leitwort, wie eng beschnitten die Möglichkeiten für schöpferischen Ausdruck in den 1950er Jahren waren und Hildesheimer antwortete darauf in einer Einführung der Verrichtungen des Glasers und der Arbeit des Künstlers Adrian.

Heideggers ‚Gestell‘ trägt die doppelte Signatur des Zeitgeschichtlichen und des Existentiellen. Der von Heidegger am Beginn des Stücks *Landschaft mit Figuren* mit „ehrenwerter Mann“ scharf in Augenschein genommene und von Hildesheimer in die Figur des Glasers überführte „Autoschlosser“ – das war ein Symptom für eine im Hintergrund wirkende Macht, aufgrund derer die Zeit aus den Fugen geraten war. Der „Autoschlosser“ verkörperte einen Bewusstseinszustand, den Heidegger in Haftung nahm für jüngste Ausläufer in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Technik und Kultur. Diese nahmen auch Wolfgang Hildesheimer die Luft zum Atmen. Offenen Ohres nahm er Heideggers zeitkritische Warnungen wahr. So beobachtete er erwartungsvoll Abläufe, die eine Rede Martin Heideggers in München bei einer Kundgebung gegen Atombewaffnung im Juni 1958 wahrscheinlich machten: „Heute kommt übrigens Richter. Ich bin gespannt, ob es ihm gelungen ist, Heidegger zu gewinnen.“¹⁷ Offenen Ohres war Hildesheimer auch bei seiner Arbeit an *Landschaft mit Figuren*. Er setzte sich mit

13 WHGW 7, S. 21.

14 WHGW 6, S. 232.

15 Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 19. Februar 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 178.

16 WHGW 6, S. 209.

17 Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 24. Mai 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 196. Heideggers Name wurde zu dieser Zeit auch bei anderen Zeitgenossen in einem Atemzug mit der bevorstehenden Münchener Kundgebung genannt: „In vorderster Reihe“ der Kampagne Kampf dem Atomtod, schrieb Hannah Arendt, „marschiert Günther [Anders], und Heidegger, der eben keine Volksbewegung auslassen kann, hat sich auch schon hübsch angeschlossen“ (Hannah Arendt an Heinrich Blücher, 1. Juni 1958. In: Hannah Arendt/Heinrich Blücher: *Briefe 1936-1968*. Hrsg. von Lotte Köhler. München, Zürich 1996, S. 473). Eine Teilnahme Heideggers an der Kundgebung ist nicht belegt.

einer die menschliche Existenz grundsätzlich betreffenden Enge auseinander, in der nur schwer vor der drohenden Konsequenz auszuweichen war, dass Weltgeschichte und individuelles Leben sinnlos sind. Bei der Lektüre von Heideggers *Der Satz vom Grund* konnte der Verfasser der *Spiele, in denen es dunkel wird* prüfen, ob sich der scheinbar selbstverständliche Satz „Nichts ist ohne Grund“ bei näherem Besehen als dunkler Abgrund der Endlichkeit des Menschen offenbaren könnte, der jeglichem Sinnen und Trachten den Boden entzieht.

Wolfgang Hildesheimer behielt das Motto im Blick bei der Arbeit an seinen Dialogen. Sein Verfahren zielte darauf, ein Sprechen in der Schwebelage zwischen dem Gewöhnlichen und dem Bedeutungsvollen zu erzeugen. Der Eindruck des Komischen konnte bei der anfänglichen Unterhaltung zwischen der Künstlerfigur Adrian und dem Glaser überwiegen:

- Glaser: [...] *schiebt das Gestell unter das Fenster, sieht sich um und legt den Umhängekasten ab* Haben Sie eine Leiter?
- Adrian: Eine Leiter? Selbstverständlich. *geht eine Leiter holen*
- Glaser: *sieht sich um, zufrieden* Alles kein Problem.
- Adrian: *kommt mit der Leiter zurück* Hier ist sie.
- Glaser: Danke. *betrachtet die Leiter* Eine gute Leiter! *belehrend* Es gibt nämlich Leitern und Leitern, wissen Sie ...
- Adrian: Das habe ich, ehrlich gesagt, nicht gewußt.
- Glaser: Es ist ein weites Gebiet, *stellt sich die Leiter zurecht* Hier ist es am besten! *blickt zufrieden nach oben* Man steht in der Mitte, auf luftiger Höhe, nicht eingeengt, der Blick kann schweifen, nach Belieben verweilen, wo es ihm behagt. Kurz: so habe ich es gern. *er nimmt die Kästen auf, setzt die Mütze ab*
- Adrian: Ist der Anstieg beschwerlich?
- Glaser: Nicht bei richtiger Atmung!
- Adrian: *gibt ihm die Hand* Dann leben Sie wohl!
- Glaser: *nimmt die Hand* Wir sehen uns wieder! *setzt die Mütze wieder auf, beginnt die Leiter hinaufzusteigen*
- Adrian: *rufft hinauf* Nun, wie ist es!
- [...]
- Glaser: *beinahe oben* Es eröffnet sich ein neuer Horizont!
- Adrian: *reagiert nicht*
- Glaser: *ist oben angelangt. Seinen Kopf sieht man nicht mehr* Ich bin oben! *wenn er spricht, beugt er sich herab* Es regnet!
- Adrian: *nicht mehr interessiert* Droben?
- Glaser: Draußen!¹⁸

Hildesheimer befestigte mit seiner Formulierung „Alles kein Problem“ die rezeptionssteuernde Funktion seines Heidegger-Mottos. Er legte offenbar Wert auf den Standort des Künstlers Adrian einerseits und den Standort des Glasers andererseits. Nachdem am Beginn seiner Regieanweisung noch dem Rest einer alten Hoffnung Ausdruck gegeben worden war, dass das Kunstwerk von einer transzendenten Macht erfüllt „eine Welt aufstellen“¹⁹ könnte, kehrte er nun vollends das Machtverhältnis um. Adrians helle Werkstatt mit dem „große[n], schräge[n] Atelierfenster“, das sich „bis über die Mitte oben erstreckt, wo sein Ende sich dem Blick des Zuschauers entzieht“, wurde nun vollends zur Heimstatt des Profanen: Adrian Hügels „Leiter“, die nach biblischer Überlieferung Bindeglied zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt des Göttlichen²⁰ ist, war nun in der Hand eines Glasers, Adrians Frage „Droben?“ antwortete

18 WHGW 6, S. 172f.

19 Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Frankfurt a. Main 1994, S. 30.

20 Siehe Jakobs Traum von der Himmelsleiter: „Und ihm träumte, und siehe, eine Leiter stand auf Erden, die rührte mit der Spitze an den Himmel, und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder“ (Gen 28, 10-22).

das regnerische „Draußen“. Schutzlosigkeit signalisierte „Man steht in der Mitte“. Von dort aus mussten Stimme und Tätigkeit des Glasers die weitere Handlung begleiten: Er fungierte oben stehend nun als Medium, das durch seine Sicht nach Außen die Ankünfte der folgenden Besucher Adrian Hügels und seiner Partnerin Bettina bekannt gab: zunächst Frau Sartorius, eine reifere, verwitwete Dame der sogenannten besseren Gesellschaft, gefolgt von ihrem jungen Liebhaber und Mörder ihres Mannes, dessen Name Colin sich aus dem Altgriechischen „Sieg des Volkes“ und dem Lateinischen „Hügel“ herleitet, Herr von Ruhr, ein Mann der alten Schule und stolzes Mitglied der deutschen Kulturelite – keiner von ihnen der Ehre wert, sondern, wie Hildesheimer es durch seine Aneignung von Heideggers *Sein und Zeit* vorzuführen verstand, Ausprägungen des im Motto aufgerufenen „Jedermann“.

Wolfgang Hildesheimer verwob einen eng umzirkelten Wortbestand, um seine Irritation über das Phänomen „Zeit“, das er in einem Brief an Günther Neske als „Hauptakteur“ seines Stücks bezeichnete,²¹ zu verarbeiten. Dabei entwickelte er eine eigentümliche Sogwirkung seines Stücks, die ihr Potential vielleicht auch daraus bezog, dass er das Verhältnis zwischen unreflektierter und nachdenklicher Rede an manchen Stellen doppelt umkehrte. Positiv besetzte Ausdrücke, die in Heideggers Wort- und Weltbild Halt versprachen, wurden den Stimmen der ‚Uneigentlichkeit‘ überlassen und alltägliche Wörter aus der Welt des ‚Man‘ sollten sich bei dem Besuch des Sammlers von Adrians Werk latent zu sinnvollem Sprechen verwandeln. Letzterem maß Wolfgang Hildesheimer indes kein dauerhaftes utopisches Potential zu.²² Der Schluss des Stücks musste in Rücksicht auf das erste Motto „Well it's all one“ wieder an dessen Beginn führen, die zwischen dem Oberflächlichen und dem Tiefsinnigen schwankende Auskunft des Glasers „Es eröffnet sich ein neuer Horizont!“ musste nach der kompletten Verdunklung des Bühnenraums und dem Höllengelächter Adrians und Bettinas mit Hildesheimers zur Re-Lektüre drängender Regieanweisung „Das Licht ist wieder so wie am Anfang“²³ angezweifelt werden.

Hildesheimer verarbeitete in seinem Stück den Gedanken an einen Kreislauf erstmals ausdrücklich bei der Entwicklung eines von Adrian und Bettina registrierten Streits zwischen den Figuren Colin und Frau Sartorius, der das Herabfallen einer Glasscheibe und die Verdunklung des Bühnenraums zur Folge haben sollte. Diskret nahm Hildesheimer diesen Vorgang vorweg bei der Darstellung einer Unterhaltung zwischen dem Glaser und Frau Sartorius:

Glaser: *steigt ein paar Stufen auf der Leiter herab und verbeugt sich* Ich bin so frei! Der Glaser!

Frau S.: Der Glaser, – werden Sie auch nicht herunterfallen, guter Mann?

Glaser: *fassungsglos ins Leere Herunterfallen. er steigt herab, stellt sich vor Frau Sartorius [...]* [K]einer aus meiner Familie ist jemals heruntergefallen! *er steigt die Leiter wieder hinauf [...]*²⁴

21 Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 13. September 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 203.

22 Wolfgang Hildesheimer bat Ingeborg Bachmann nach der erfolglosen Uraufführung von *Landschaft mit Figuren* in der „tribüne Berlin“ am 29. September 1959 um kritische Beurteilung. Seine Freundin antwortete, dass „die Dialoge zwischen dem Maler und den Besuchern [...] Momentzündungen, aber keine Fernzündung“ haben und sich „alles [...] innerhalb der *einen* Sprache reibt“ (Ingeborg Bachmann an Wolfgang Hildesheimer, 3. November 1959. Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*. Hrsg. von Silvia Hildesheimer und Dietmar Pleyer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 93).

23 WHGW 6, S. 238.

24 WHGW 6, S. 180.

Der angekündigte Fall einer Scheibe entlarvte sich als Fall des Daseins. Schritt für Schritt beförderte Hildesheimer die Haltung seiner Figuren von unreflektierter Überlegenheit in den Zustand der Verlorenheit. Die anfänglichen arroganten Äußerungen des mit „play-boy-Typ“ und „infam“ charakterisierten Lebemanns Colin „Und Sie sind Künstler, wenn mich nicht alles, alles täuscht“ überführte Hildesheimer in Adrians „ironische“ Antwort: „Es täuscht Sie nichts, nichts“²⁵. Hildesheimer entfaltete die unterschwellig mit seiner Dopplung von „alles“ und „nichts“ angelegten Bezüge zu einem Ringen ums Ganze. Die Schutzlosigkeit insbesondere von Colin spiegelte er in dem Erkenntnisvorsprung, den die Figuren Bettina und Adrian hatten. Er zeigte sich zunächst in einer ironischen Haltung gegenüber dem Ausmaß der von Heidegger im Motto angezeigten Geißelung „unserer vernutzte[n] Sprache“. So reagiert Bettina „amüsiert“ angesichts der vom Mörder Colin an Sartorius gerichteten Äußerung „bei mir bist du geborgen“: „Er spricht wie der Zauberer im alten Buch ...“²⁶ Existentielle Ungeschützt-heit, die keinen Raum für Komik mehr ließ, entwickelte Hildesheimer in der Folge in Abstützung durch das Motto:

Frau S.: Jedermann ist heutzutage von Adell! zu *Adrian* Sie etwa nicht?
[...]
Glaser: *beugt sich herab* Ich auch! Ich auch!
Colin: *schrickt über den plötzlichen Ruf des Glasers zusammen* Der Mann da droben macht mich verrückt!
[...]
Frau S.: Sichten habe ich dir geöffnet! Dich vom kläglichen Boden des täglichen Lebens erhoben, – – – zu *Adrian, irritiert* Haben Sie nicht eine Fußbank, oder so etwas?
[...]
Glaser: Das ist der Kreislauf! Aber mich geht es ja nichts an! *arbeitet weiter* [...]
[...]
Colin: *wütend und verzweifelt*
Das hast du bereits gesagt. Alles hast du
Bereits gesagt, das meiste sogar
Schon *immer* gesagt! Nichts aus deinem Munde
Ist neu oder schön oder beides.²⁷

Es entsteht nun besagtes Handgemenge zwischen Colin und Sartorius, während dem eine Glasscheibe herabfällt und Bettina und Adrian wie folgt reagieren:

[...]
Bettina: *verschreckt* Adrian, was ist geschehen?
Adrian: *beruhigend* Nichts, mein Kind. Es ist nur Glas!
[...]
Bettina: *klagend* Ich kann nicht schlafen. Die Sonne steht so tief, es wird dunkel!
Adrian: Ich kann es nicht heller machen.
Bettina: Nein? – Wie spät ist es?²⁸

Hildesheimer hatte diesen Zusammenhang in der ersten Äußerung von Frau Sartorius bei ihrem Eintritt ins Atelier verankert, deren unbedachte Redeweise „Endlich,

²⁵ WHGW 6, S. 183.

²⁶ WHGW 6, S. 192.

²⁷ Während hier ein ernste Wirkung entstehen kann, können von Ruhrs Äußerungen über ‚Neues‘ und seine Handlungen zum Lachen reizen: „Verdamme jedoch nicht das echte Neue, nicht alles echte Neue, wenn auch das meiste. Aber *er hebt ein Bild hoch und sieht dahinter* da steckt etwas ... [...] *sucht auf der Wand hinter dem Bild* ... wenn auch Verborgenes. – *wendet sich ab, sieht auf die Uhr* Das wäre dies! *nimmt ein Notizbuch aus der Tasche* Weiter. Zum nächsten Punkt!“ (WHGW 6, S. 200).

²⁸ WHGW 6, S. 196f.

endlich sieht man sich einmal wieder ...“ durch Adrians Antwort in eine philosophische Tiefenebene rückend: „Endlich ist das rechte Wort“²⁹. In seinen Regieanweisungen „Glaser: *beugt sich herab*“ und Colins Erschrecken über den „plötzlichen Ruf“ könnte er Bezüge zu *Sein und Zeit* verdichtet haben. Die Herausforderung, vor die Heidegger stellte, war, sich des Verdrängten bewusst zu sein, dass das große ‚Vorbei‘, das Phänomen des Todes, nicht nur als das Bevorstehende der letzten Stunde verstanden werden könne, sondern als Instanz des Unbestimmbaren in das Leben des Daseins „hereinsteht“³⁰. Das „Stehen vor dem Nichts“, das keine menschlichen Fluchtmöglichkeiten in die Alltagsroutinen und Begriffe mehr zulässt, werde in der Grundbefindlichkeit der Angst offenbar, in einem „Es‘ ruft“, das sowohl „aus mir“ als auch „über mich“ komme.³¹ Die Gestaltung des Schreckens Bettinas vor dem „Nichts“ und Adrians auch auf Hildesheimers intellektuellen Kampf hindeutenden Befund „Ich kann es nicht heller machen“ ähneln auffällig einer Äußerung Heideggers in seiner Freiburger *Was ist Metaphysik?* aus dem Jahr 1929:

In der Angst – sagen wir – „ist es einem unheimlich“. [...] Alle Dinge mit mir selbst versinken [...], in ihrem Wegrücken als solchem kehren sie sich uns zu. Dieses Wegrücken des Seienden im Ganzen, das uns in der Angst umdrängt, bedrängt uns. Es bleibt kein Halt. Es bleibt nur und kommt über uns – im Entgleiten des Seienden – dieses „kein“. Die Angst offenbart das Nichts.³²

Hildesheimer deutete mit Heideggers im Motto angezeigter Geste möglicherweise eine intellektuelle Haltung an, die auch seine eigene war: „Es ist auch keines“. Er brachte damit ein in Dialogdurchgängen wie diesen gestaltetes Bewusstsein in Anschlag, dem er 1960 nähere Konturen mit dem Begriff des „tragischen Spotts“³³ geben sollte.

Eine merkwürdige Gestalt gab Wolfgang Hildesheimer der Figur eines sechzigjährigen „Sammlers“, der schließlich die Figurenriege komplettiert und das Ergebnis von Adrians Produktion abgeklärt begutachtet: Adrian und Bettina haben mit einer Peitsche Colin, Sartorius und von Ruhr zu der Melodie einer Spieluhr tanzen und sie in ihren Posen zu „Monumenten der Ehrwürde“³⁴ erstarren lassen. Hildesheimer bewältigte es mit großer Könnerschaft, den Eindruck von deutlichster Komik zu erzeugen. Im Übermaß verwendete er dabei, mit konstantem Blick auf das Motto, das von allen Figuren geäußerte Reizwort „Problem“, etwa in der Reaktion auf Colins Auskunft:

Colin: [...] Man lebt nicht schlecht von der Schuld!
 [...] er verharrt in nachdenkender Pose, stützt sein Kinn die Hand
 Sammler: begeistert zu Adrian Gutes Problem, gut verankert!
 Adrian: Nicht wahr?

29 WHGW 6, S. 175.

30 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 248.

31 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 275.

32 Zitiert nach: Martin Heidegger: *Was ist Metaphysik?* In: Martin Heidegger: *Wegmarken*. Frankfurt 1996, S. 111f. Heideggers Antrittsvorlesung war 1955 in Heftform in der siebten Auflage im Verlag Vittorio Klostermann erschienen.

33 In seiner „Erlanger Rede über das absurde Theater“ zitierte Wolfgang Hildesheimer 1960 Folgendes aus Ionescos Vorrede von *Die Stühle*: „Die Welt erscheint mir mitunter leer von Begriffen und das Wirkliche unwirklich. Dieses Gefühl der Unwirklichkeit [...] wollte ich ausdrücken – mittels meiner Gestalten, die im Unzusammenhängenden umherirren und die nichts ihr eigen nennen, außer ihrer Angst [...]. Wesen, die in etwas hineingestoßen sind, dem jeglicher Sinn fehlt, können nur grotesk erscheinen, und ihr Leiden ist nichts als tragischer Spott“ (*Akzente* 7 [1960], Heft 6, S. 547).

34 WHGW 6, S. 217.

Bettina: Es hat lange gedauert, bis wir es so hinbekommen haben!

Sammler: *trinkt vom seinem Wein, feinsinnig lächelnd* Ist das nicht das Wesen der Kunst?³⁵

Die produktiven Energien für den Eindruck des Komischen bezog Hildesheimer aus der von untergründiger Spannung getragenen theologisch-philosophischen Bedeutungsebene. Dass der Sammler ambivalente Umriss erhalten sollte, legte Hildesheimer vor dessen Eintritt in das Atelier an. Später bei der Banalität einer Preisverhandlung der Lächerlichkeit preisgegeben, sollte er anfangs als Hoffnungsträger in Erscheinung treten. Hildesheimer setzte eine lange Dialogszene bis zum Eintritt des Neankömmlings an, die bei der Erstaufgabe seines Stücks sechs Druckseiten umfassen sollte. Es erschien ihm passend, den Besuch im Augenblick der Fertigstellung von Adrians Arbeit, die dieser selbstbewusst als „Meisterwerk seiner Reifezeit“³⁶ aufgrund der „Weite des Blicks“ und des „Zeitnahe[n]“³⁷ rühmen sollte, anzudeuten:

Adrian: [...] Ein großer Wurf! [...] Jetzt kann er kommen!³⁸

Hildesheimer legte Wert darauf, den Besucher bis zum Eintritt ins Atelier als unbestimmte Größe zu zeigen. Im Sog des Sprachgewebes, in dem schwer zu unterscheiden war, ob Gegenfiguren auch schwache Schattenrisse von potentiellen Identifikationsfiguren haben durften, war die Grundhaltung sowohl hinsichtlich der erwartungsvoll unten stehenden Figuren Adrian und Bettina als auch hinsichtlich der bekanntgebenden Instanz, der oben aus dem Fenster sehenden Figur des Glasers, die des Fragens. Verstärkt wurde dies durch die Komisches ins Ernste überführende Lichtsymbolik. Hämmern und Malen, Innen und Außen wurden zunehmend im Phänomen der Stille und das Dunkel symbolisierenden Farbe Violett eingeführt, sodass der Glaser „aus dem Fenster“³⁹ sehend auf Adrians und Bettinas Fragen wie

Ist man schon unterwegs? [...]

Ist er noch weit? [...]

Ist er in Schwarz?⁴⁰

entgegnete:

Ich sehe keinen. [...]

Wer, wenn ich fragen darf? [...]

Das kann ich so genau nicht feststellen. – Es wird dunkel.⁴¹

Wer war hier „unterwegs“? Wolfgang Hildesheimer deutete in seinem Zwischen- und Sprachspiel latent eine positiv gezeichnete Figur an, die möglicherweise grundlegende Veränderung, Licht ins Dunkle bringen könnte:

Bettina: Ist er allein?

Adrian: Einsam. Er geht durch die winterlichen Straßen wie der Laternenmann durch die Kindheit.⁴²

[...]

35 WHGW 6, S. 227.

36 WHGW 6, S. 203.

37 WHGW 6, S. 214.

38 WHGW 6, S. 213f.

39 WHGW 6, S. 215.

40 WHGW 6, S. 215f.

41 WHGW 6, S. 215f.

42 WHGW 6, S. 214.

Adrian: Nähert er sich?
 Glaser: [...] Behutsam. Aber er weiß, wohin er will.
 Adrian: *beiläufig, beim Reinigen* Hat sich sonst etwas verändert?⁴³
 [...]

 Glaser: Er ist in Schwarz, trägt einen Regenschirm und eine *neue* Ledertasche!⁴⁴
 [...]

 Glaser: Er weilt noch am Weg, pflückt einen Strauß Feldblumen.
 Bettina: Er hatte schon immer viel Sinn für Natur!⁴⁵

Sammler: Ich könnte Ihnen Gebiete eröffnen [...] Besuchen Sie mich doch einmal!
 [...]

 Bettina: *zu Adrian* Vielleicht sollten wir wirklich einmal ... in einem sonnigen Jahre des Heils, wenn alles wieder blüht ...
 [...]

 Adrian: Der Weg ist weit.
 [...]

 Sammler: Nun, man braucht Schuhwerk.
 [...]

 Bettina: Zumindest für einen kurzen Sprung, vorbei, vorbei!⁴⁶

Vielleicht deutete Hildesheimer auf subtile Weise Züge seines Bildes von Heideggers Person und Werk an, das bei der Lektüre der erzählerischen Betrachtung des Gemäldes von van Gogh in *Der Ursprung des Kunstwerks* – „Einsam“, „Leder[]“, „Feldweg“, „Schuhwerk“⁴⁷ – oder durch die kleine philosophische Erzählung *Der Feldweg*⁴⁸ in den 1950er Jahren vermittelt wurde. Der scharf denkende Intellekt von *Sein und Zeit* paarte sich für Hildesheimer nun mit Heideggers auch in der Vorlesung *Der Satz vom Grund* erkennbarer Haltung der Frömmigkeit⁴⁹ – dessen 1933 in Freiburg gehaltene Rede *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* musste aber zum Stein des Anstoßes werden.

1958 geriet Wolfgang Hildesheimer in einen Zwiespalt aufgrund von Martin Heideggers tiefer Verstrickung. Anlass war eine Zusammenkunft mit Walter Jens, Alfred Andersch und Heinrich Böll. Das Gespräch kam auf Erich Kästners wohl berühmteste Rede: *Über das Verbrennen von Büchern*. Kästner hatte sie gerade anlässlich der fünfundzwanzigsten Wiederkehr der Bücherverbrennung des Jahres 1933 bei der PEN-Tagung in Hamburg am 10. Mai 1958 gehalten. Sie lag den Schriftstellern bereits in einer Niederschrift vor. Kästner ging in seiner Rede zunächst auf einen „Doktor der Philosophie“ ein, einen selbsternannten „Arbeiter der Stirn“ und „Arrangeur“ der Bücherverbrennung, der die Studenten mit „Sturmriemen unterm akademischen Kinn“ dazu aufgefordert hatte, „den deutschen Geist zu verbrennen“ und zitierte im unmittelbaren Anschluss aus Martin

⁴³ WHGW 6, S. 215.

⁴⁴ WHGW 6, S. 218.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ WHGW 6, S. 232.

⁴⁷ „In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges“ (Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 19).

⁴⁸ Martin Heidegger: *Der Feldweg*. In: *Wort und Wahrheit* 5 (1950), H. 4, S. 267-269.

⁴⁹ Bei der Lektüre von Heideggers *Der Satz vom Grund* konnte Hildesheimer ebenfalls die religiöse Dimension von dessen Denken wahrgenommen haben. Heidegger orientierte sich an Versen von Angelus Silesius, um eine Gegenperspektive zum ‚Gestell‘ mit dem Begriff „begründender Grund“ (Heidegger: *Der Satz vom Grund*, S. 185) zu entwickeln: „Ein Herze, das zu Grund Gott still ist, wie er will, / Wird gern von ihm berührt: es ist sein Lautenspiel!“ (Heidegger: *Der Satz vom Grund*, S. 118).

Heideggers Ende der fünfziger Jahre schwer zugänglicher Rede *Die Selbstbehauptung der Universität*, die im Mai 1933 gehalten worden ist:

Dieses „Nichts nichtete“ dann, im November des gleichen Jahres, in seiner Rektoratsrede [...], als er sagte: „Nicht Lehrsätze und ‚Ideen‘ seien die Regeln eures Seins. Der Führer selbst und allein ist die heutige und künftige Wirklichkeit und ihr Gesetz“.⁵⁰

Heideggers politische Vergangenheit wurde zu einem schwierigen Prüfstein für Wolfgang Hildesheimer. Ob er, für den die Arbeit an *Landschaft mit Figuren* „rauschhaft unbefangen“⁵¹ gewesen war, dem inneren Konflikt ausgesetzt wurde, Heideggers Denken wertschätzend einen Verrat an den Opfern des nationalsozialistischen Terrors zu üben, sich intellektuell auf die Seite der Täter zu stellen? Dies erklärte Hildesheimers Wortwahl in seiner Reaktion auf mehrere umfangreiche Briefe, die Heideggers Verleger Günther Neske, intensiv darum bemüht, Zweifel zu entkräften, im Anschluss an Hildesheimers Besuch bei Alfred Andersch verfasste. Im Blick vermutlich insbesondere Neskes briefliche Äußerung „Die Kategorie ‚antisemitisch‘ gibt es im Denken Heideggers nicht. Es gibt im ganzen Werk keinen Satz, der dafür als Beleg gelten könnte“⁵² antwortete Wolfgang Hildesheimer

Ich bin erlöst.⁵³

Ich bin sehr froh [...], dass ich das Heidegger-Zitat am Anfang der *Landschaft* [...] nicht herauszunehmen brauche.⁵⁴

Wolfgang Hildesheimer stützte zeitweilig Heideggers Verleger bei literaturpolitischen Strategien. Neskes Integration des deutsch-jüdischen Schriftstellers war indes eine vorübergehende: Zu tief war der Einschnitt, den das Jahr 1933 bedeuten musste. So kündigte Wolfgang Hildesheimer 1959 seine institutionelle Zusammenarbeit mit Günther Neske, als dessen „Paladin“⁵⁵ er sich selbst beschrieb, auf.

1973 widmete Wolfgang Hildesheimer seinem verstorbenen Freund Günter Eich sein poetisches Sprachspiel *Gespräche mit Günter Eich über Natur, Kultur und Grenzgebiete*. Zur Erläuterung der „imaginären“ Dialoge, die „aber genauso hätten stattfinden können“, und seiner Freundschaftsbeziehung zu Eich erinnerte er sich, dass er dem „geliebte[n]“ Verstorbenen an einem Ort begegnete, „wo der ‚Ernst des Lebens‘ [...] ausgespart“ werden konnte, wenn die existentiellen Nöte zu einer kaum mehr zu ertragenden Last zu werden drohten. Sie gemeinsam zu bewältigen hieß: „Wir haben Wortspiele erfunden“.⁵⁶ In eines dieser Wortspiele war eingegangen, was Hilde Domin mit Blick auf Wolfgang Hildesheimers Roman *Tynset* als „tiefste[n] Ernst“⁵⁷ wahrnahm: Die Erinnerung an die jüngste nationalsozialistische Vergangenheit, in der

50 Erich Kästner: *Über das Verbrennen von Büchern. Den Freunden des Verlages zum Jahresbeginn 1959*. Berlin 1958. Zitiert nach: Erich Kästner: *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*. Band 5: *Vermischte Beiträge*. Zürich 1959. S. 576.

51 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 12. Mai 1960. In: *Wolfgang Hildesheimer: Briefe*. Hrsg. von Silvia Hildesheimer und Dietmar Pleyer. Frankfurt a. M. 1999, S. 101.

52 Günther Neske an Wolfgang Hildesheimer, 20. Mai 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 192.

53 Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 23. Mai 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 194.

54 Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 24. Mai 1958. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 196.

55 Wolfgang Hildesheimer an Günther Neske, 2. März 1959. Zitiert nach: Kühn: *Vermischte Zustände*, S. 209.

56 Wolfgang Hildesheimer: Anstelle eines Nachrufs auf Günter Eich. In: *Merkur* 27 (1973), Heft 1, S. 171.

57 Hilde Domin: „Denk ich an Deutschland in der Nacht. Bemerkungen zu Wolfgang Hildesheimers *Tynset*.“ In: *Neue deutsche Hefte* 12 (1965), Heft 107, S. 127.

„christliche Familienväter aus Wien oder aus dem Weserland“⁵⁸ schuldig geworden waren. In seinem Gedächtnistext für Günter Eich verflocht Wolfgang Hildesheimer seine Erinnerung an Günter Eichs Geburtsort Lebus an der Oder und Philosophisch-Theologisches zu Sören Kierkegaards Hauptwerk und ‚Wesen‘:

‚Oder‘ ist eigentlich ein seltsamer Name für einen Fluß –
Es gibt auch die ‚Weder‘ – [...]
Oder die ‚Weser‘ –
Du meinst die ‚Entweser‘. Berühmt für ihre Renaissance. Und Gewässerschutz –
‚Entweser‘ ist ein Beruf. Wie ‚Verweser‘ –
‚Versager‘ ist besser.⁵⁹

Im zehnten Jahre darauf erschienen Büchlein *Mitteilung an Max über den Stand der Dinge* benannte Hildesheimer schließlich ausdrücklich, wessen Name mit „Weser“ in Verbindung gebracht werden muss:

Lebus [...] zwischen der Oder und der Entweder, nicht aber, wie manche meinen, zwischen der Weser und der Entweser, bekannt für ihre Renaissance, an der sich vor allem Heimatforscher delectieren. Weser, nicht zu verwechseln mit Verweser, ist ja ein Beruf geworden, Heidegger hat ihn geschaffen und als erster mit erklecklichem Erfolg ausgeübt. Kein anstrengender Beruf übrigens, eher kontemplativ als lukrativ, in Grenzen auch kreativ, vor allem aber tief.⁶⁰

58 WHGW 2, S. 90.

59 Wolfgang Hildesheimer: „Gespräche mit Günter Eich über Natur, Kultur und Grenzgebiete“. In: *Günter Eich zum Gedächtnis*. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1973, S. 61.

60 WHGW 1, S. 421.

Abwehr des Dokumentartheaters: *Mary Stuart*

Das Jahr 1965 nimmt einen spezifischen Platz in der Werkbiographie Wolfgang Hildesheimers ein. Im März dieses Jahres erschien *Tynset*, dessen Erfolg bei Publikum und Kritik in die Verleihung des Bremer Literaturpreises und des Büchner-Preises im Folgejahr mündete. Das Buch hatte aus der Krise des Schriftstellers Anfang der sechziger Jahre, der er in seinen *Vergeblichen Aufzeichnungen* 1963 Ausdruck verliehen hatte, eine inhaltlich wie poetologisch spektakuläre Konsequenz gezogen und gilt bis heute als die vielleicht herausragendste Leistung des Schriftstellers. Kaum bekannt hingegen ist, dass in dieses selbe Jahr bereits die Anfänge der Arbeit an einem Text fallen, der mit dem Tonfall, den Stoffen, aber auch den Schauplätzen der monologischen Prosa, die Hildesheimer in *Tynset* entfaltet hatte, nahezu keine Übereinstimmung aufweist: das Drama *Mary Stuart*.¹ Den Impetus, der Hildesheimers Arbeit an diesem Text maßgeblich bestimmte, gab der Schriftsteller am 2. April 1966 dem Suhrkamp-Lektor Karlheinz Braun gegenüber zu erkennen. In einem knappen Abriss des Projekts teilte er ihm mit, dass sein „Wunsch, gerade *Mary Stuart* zu behandeln, zum Teil eine Reaktion gegen dieses entsetzliche Dokumentarstückfieber“² sei.

Hildesheimer reagierte damit auf das teilweise weltweite Aufsehen, das zu diesem Zeitpunkt vor allem drei Dramen erregt hatten. Das war zum einen Rolf Hochhuths „christliches Trauerspiel“ *Der Stellvertreter*, das zwar nur eingeschränkt als Beispiel des Dokumentartheaters gelten konnte, gleichwohl aber über weite Strecken einer demonstrativ ‚dokumentennahen‘ Ästhetik folgte und dies zusätzlich durch einen dokumentarischen Anhang von rund 90 Seiten in der weitverbreiteten Lesefassung unterstrich.³ Das war zum zweiten Heinar Kipphardts am 11. Oktober 1964 uraufgeführtes Stück *In Sachen J. Robert Oppenheimer*; und das war schließlich Peter Weiss' am 17. Oktober 1965 an 15 Bühnen der Bundesrepublik, der DDR und England simultan uraufgeführte *Ermittlung*.

In seiner Rezension des *Stellvertreters*, die noch 1963 im *Merkur* erschienen war, hatte Hildesheimer eine ganze Reihe von Vorbehalten geltend gemacht. Gegen den Kern der Dokumentartheater-Poetologie zielte seine bei dieser Gelegenheit artikulierte Überzeugung: „Der Sinn eines Theaterstückes kann es nicht sein, im Zuschauer den Wunsch zu erwecken, das Bühnengeschehen an der Wirklichkeit zu messen. Vielmehr ist es sein Sinn, eine übertragene Wirklichkeit erstehen zu lassen. Hier aber ist keine Übertragung vollzogen.“⁴ Spezifischer gegen das Hochhuth-Stück gerichtet fallen die folgenden Argumente aus, die jedoch ebenfalls nicht notwendige, aber doch auch signifikante Elemente des Dokumentartheaters aufgreifen:

-
- 1 Vgl. Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, Mai 1970 [?] (Taylor Institution Library Oxford).
 - 2 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 2. April 1966 (Suhrkamp-Archiv/DLA).
 - 3 Vgl. Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter – Ein christliches Trauerspiel*. Reinbek bei Hamburg 1963.
 - 4 Wolfgang Hildesheimer: „Folgerungen. Rolf Hochhuths ‚Stellvertreter‘“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 298-302, hier S. 298.

Ein Stück, welches zu ergänzender Verständlichkeit eines Anhangs von Quellenmaterial bedarf; das man für den Zweck der Aufführung um über die Hälfte kürzen kann; dessen der historischen Realität entnommenen Figuren mit Figuren der Phantasie konfrontiert werden müssen, damit sie ihre Eigenschaften entfalten können und damit beweiskräftig werden – ein solches Stück ist voller Anomalie. Ja, es hat ihm ein Beigeschmack subalterner Fälschung an, auch wenn seine These richtig wäre.⁵

Zu Kipphardts *In Sachen J. Robert Oppenheimer* hat sich Hildesheimer nicht öffentlich geäußert. Allerdings bemerkte er am 25. Mai 1963 gegenüber Braun, er habe „versucht, das Stück von Kipphardt zu lesen, aber es ging nicht“⁶ – sie bezog sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine frühe, beim Suhrkamp-Theaterlektor eingereichte Fassung des *Oppenheimer*-Stücks. Hildesheimers Brief-Stilistik eingedenk, deutet diese Bemerkung ebenfalls auf eine grundsätzlichere Reserve, und nicht etwa auf Zeitnot oder andere äußerliche Verhinderungsgründe.

Seiner Distanz gegenüber der *Ermittlung* hatte Hildesheimer dagegen am 28. Juni 1967, in seiner ersten Frankfurter Poetologie-Vorlesung, zwar etwas versteckt, aber doch erkennbar Ausdruck verliehen. Am Ort des Auschwitz-Prozesses – der dokumentarischen Vorlage von Weiss' Drama – hatte Hildesheimer ausgeführt:

Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewußtsein erweitert, sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. Diese Dimension zu berücksichtigen, steht nicht in der Macht des Romans – übrigens auch nicht des Theaterstückes, auch nicht des dokumentarischen Theaterstückes.⁷

Für das zeitgenössische Publikum, das im unmittelbaren Nachraum des Welterfolgs von Weiss' Drama stand, war diese Anspielung unzweideutig. Ja, in dem Maße, in dem in dieser Zeit – und bis heute – *Die Ermittlung* geradezu als das paradigmatische Beispiel von Dokumentartheater schlechthin gilt, beanspruchte diese Bemerkung Hildesheimers prinzipielle Bedeutung.

Der Impetus gegen das Dokumentartheater, den Hildesheimer mit seiner *Mary Stuart* verband, kam erneut im September 1967 zum Ausdruck, als er Braun über sein neues Projekt schrieb: „es ist geradezu eine Abwehrreaktion auf das aktuelle Theater.“⁸ Die Relevanz dieser Kritik am Dokumentartheater ging freilich über die ‚rein‘ ästhetische oder formale Sphäre weit hinaus, im Gegenteil, diese Kritik legte einmal mehr die – für Hildesheimer seit jeher gültige – untrennbare Verschlingung von Form und Inhalt, von Ästhetik, Gesellschaft und Geschichte offen. Denn das Dokumentartheater der Hochhuth, Kipphardt und Weiss war der zeitgenössisch repräsentative Ausdruck für den Anspruch der antiautoritären Bewegung der frühen Phase an die Literatur, der Veränderbarkeit der Geschichte und dem Potential des Publikums, sich zu Subjekten der Geschichte emanzipieren zu können, Ausdruck zu geben. Als Hildesheimer in seiner Frankfurter Vorlesung die Absicht, „mit einem Werk die Welt aufzurühren“ und „den Menschen [zu] verändern“,⁹ in Hochhuths Drama erkannte, bezeichnete er zutreffend den Fluchtpunkt des Dokumentartheaters: auf sein Publikum derart einzuwirken, dass es verändernd – verbessernd – auf seine Umwelt, auf Gesellschaft und

5 Ebd., S. 298f.

6 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 25. Mai 1963 (Suhrkamp-Archiv/DLA).

7 Wolfgang Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 43-99, hier S. 57.

8 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 11. September 1967 (Suhrkamp-Archiv/DLA).

9 Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“, hier S. 60.

Politik, Einfluss nimmt. Dass kurze Zeit vor der simultanen Weltpremiere der *Ermittlung Weiss' 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*¹⁰ erschienen, in der er mit allem Nachdruck Position gegen den Westblock bezog, war kein Zufall. Auch spätere Gelegenheiten nutzte Weiss, das dokumentarische Theater „mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten“¹¹ zu verknüpfen und festzustellen: „Das dokumentarische Theater ist parteilich.“¹² Nicht nur in programmatischen Äußerungen wie diesen, sondern nicht weniger in den dokumentarischen Dramen selbst wird deutlich: Dokumentartheater will aufklären; es glaubt an den Menschen als Subjekt der Geschichte; es glaubt wenn auch nicht an einen aktuell sinnhaften, so aber allemal an einen grundsätzlich *sinnfähigen* Weltprozess.

Wohl hatte sich Wolfgang Hildesheimer in seiner Rede aus Anlass der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises am 26. Januar 1966 so deutlich und unmissverständlich wie nie zuvor gegen die reaktionären Tendenzen in der bundesrepublikanischen Gesellschaft erklärt. In Anspielung auf öffentliche Redeweisen, in denen Russen als Tiere und Schriftsteller als Pinscher bezeichnet werden, sowie auf ein gesellschaftlich-politisches Klima, das an der massiven Unterstützung faschistischer und rassistischer Regime in aller Welt nichts Ungewöhnliches erkennen kann, hatte Hildesheimer im Bremer Rathaus formuliert: „Geleitet von solcher Rede treiben wir einem Gebiet entgegen, wo unsere Freiheit langsam gelähmt wird, dorthin, wo der Faschismus auf uns wartet, um uns wieder aufzunehmen. Franco, Salazar und Verwoerd sind unsere Bundesgenossen.“¹³ Und in einer augenfälligen Analogie zu Weiss' *10 Arbeitspunkten* widersetzte sich auch Hildesheimer biederemännischen Auffassungen über das Vermögen einer liberal gestimmten ‚Mitte‘, gesellschaftliche und (welt-)politische Konflikte erfolgreich auszutragen: „[M]eine Damen und Herren, täuschen wir uns nicht: die Entscheidungen der Welt fallen nicht zwischen links und einer wohltemperierten Mitte. Sie fallen zwischen links und rechts.“¹⁴

Doch so sehr Hildesheimer in der Analyse des Weltprozesses mit der Kapitalismuskritik der Linken auch übereinstimmte – noch Jahre später formulierte er denkbar programmatisch: „ich bin der Meinung, daß der Kapitalismus abgeschafft werden muß“¹⁵ –, so wenig teilte er ihren unerschütterlich erscheinenden Geschichtsoptimismus. Die subjektgeschichtlichen Wurzeln von Hildesheimers abgrundtiefer Geschichtsskepsis, die den Zweifel an einer Lernfähigkeit des Menschen, die weltpolitisch relevant werden könnte, einschloss, gründeten wohl in Erfahrungen, die er während der dreißiger und vierziger Jahre im Exil durchlaufen hatte und die sich für ihn im Verlauf der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse, die er über Jahre als Simultandolmetscher begleitete,

10 Vgl. Peter Weiss: „10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“, erstveröffentlicht in: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 1. September 1965, hier nach Peter Weiss: *Rapporte 2*. Frankfurt am Main 1971, S. 14-23.

11 Peter Weiss: „Notizen zum dokumentarischen Theater“ (1968), hier nach www.pohlw.de/literatur/theater/doku-txt1.htm [3.6.2016].

12 Ebd.

13 Wolfgang Hildesheimer: „Zur Verleihung des Bremer Literaturpreises“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 27-30, hier S. 29.

14 Ebd.

15 Wolfgang Hildesheimer: „Das Ende der Fiktionen“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Das Ende der Fiktionen – Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt am Main 1988, S. 229-250, hier S. 234.

bestätigt haben mochten.¹⁶ Dass Hildesheimer die Zuversicht in den Entwicklungsgang der Geschichte, wie sie für die Linke, auch die Neue, im wahrsten Sinn des Wortes verbindlich war – vielleicht genauer: ihr Geschichtsverständnis – nicht teilte, hatte er bereits in seinen Frankfurter Vorlesungen deutlich gemacht.¹⁷ Vor allem jedoch war diese Auffassung bereits seit Ende der 50er Jahre in seinen Dramen von *Pastorale* bis zur *Verspätung*, auch im *Nachtstück* von 1963 zum Ausdruck gekommen. Das Spezifikum der *Mary Stuart* dagegen bildete der Versuch, das Dokumentartheater gleichsam *mit seinen eigenen Mitteln zu widerlegen*, indem das *Mary*-Stück diese Mittel zum Ausdruck des Absurden selbst zwingt.

Folgerichtig bildete die Grundlage des *Mary*-Stückes ein akribisches Studium der einschlägigen, umfangreichen Fachliteratur. Hierbei kam Christopher Holme eine Schlüsselrolle zu. Der 1905 in Burma geborene Oxford-Absolvent, der für die Nachrichtenagentur Reuters aus dem bombardierten Guernica und dem Wien kurz nach dem Anschluss berichtet hatte, war mit Hildesheimer Anfang der 40er Jahre in Jerusalem zusammengetroffen, wo er diesem eine Position im Public Information Office der britischen Mandatsmacht verschafft hatte.¹⁸ Nach dem Ende des britischen Mandats in Palästina war Holme nach London gegangen, wo er als Redakteur im BBC sowie als Übersetzer arbeitete. Die enge freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Männern – die bis zu Hildesheimers Tod anhielt – bildete die Basis für verschiedene Hilfsdienste, die Holme Hildesheimer im Entstehungsprozess der *Mary Stuart* leistete. Nicht nur verschaffte Holme dem Freund regelmäßig neue biographische Informationen, sondern er versorgte ihn auch mit potentiellen Einwänden britischer Leser gegen Details der Darstellung. Der Briefwechsel mit Christopher Holme legt offen, mit welcher Sorgfalt Hildesheimer nicht nur das historische Personaltableau um die schottische Königin und ihre Interessen sowie das exakte Procedere der Hinrichtung rekonstruierte, sondern sich bis in die materiellen Details wie die Beschaffenheit ihrer Bekleidung genauesten Aufschluss zu verschaffen versuchte. In einem undatierten Brief etwa von 1970 betont Hildesheimer, dass er sein Material aus der einschlägigen Fachliteratur beziehe, und führt namentlich Fraser, Armstrong Davison und Mahon an.¹⁹

Das Ergebnis – *Mary Stuart – Eine historische Szene* – zeigt die schottische Königin in den knapp zwei Stunden unmittelbar vor ihrer Hinrichtung in Schloss Fotheringhay. Die Vorbereitung der Exekution durch den Henker und seinen Gehilfen, die Zurichtung der Königin durch ihre Zofen, durch Arzt und Apotheker, die skrupellose Bereicherung der Hölflinge und Zofen an den verbliebenen Wertsachen noch vor ihrem Tod dekonstruieren radikal jeglichen Anschein von ‚Größe‘, jedwede Anmutung von Würde, jede Gegenwärtigkeit von Moral im Verlauf dieses historischen Akts. Mary selbst kommt zur Darstellung als absolutistische Herrscherin ohne jede Skrupel, in Glaubenssachen fanatisch, besessen von Machtgier und dem unbedingten Glauben an die göttliche Bestimmung ihrer Herrschaft. Die Hölflinge in ihrer Umgebung sind ihrerseits gezeichnet

16 Zu diesen Zusammenhängen vgl. Stephan Braese: *Jenseits der Pässe: Wolfgang Hildesheimer. Eine Biographie*. Göttingen 2016, S. 61ff.

17 Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“, S. 60 ff., 82 ff.; vgl. auch Braese: *Jenseits der Pässe*, S. 330ff.

18 Vgl. ebd., S. 108ff.

19 An Christopher Holme, 1970 [?] (Taylor Institution Library Oxford). – Bei den erwähnten Büchern handelt es sich mutmaßlich um die folgenden Titel: Antonia Fraser: *Mary Queen of Scots*. London 1969; M. H. Armstrong Davison: *The Casket Letters: A Solution of the Mystery of Mary, Queen of Scots and the Murder of Lord Darnley*. Washington D.C. 1965; D. H. Mahon: *Mary Queen of Scots: A study of the Lennox Narrative*. Cambridge 1924.

von hemmungsloser Gier nach Geld, Gold und Sex, Begierden, die, je weniger Mary die Kontrolle über die Situation zu behalten vermag – teils verursacht durch ihr vom Arzt eingeflöbte Drogen –, umso unverstellter zutage treten. Die fast ununterbrochene Gleichzeitigkeit der auf der Bühne gezeigten Vorgänge und Dialoge demonstriert eindrücklich, wie zusehends eigenständiger und eigenmächtiger Höflinge und Zofen ihren eigenen Interessen nachgehen, auf Fragen der Königin nicht mehr antworten, sie schließlich nur mehr als – für den Akt der Hinrichtung präparierte – Puppe wahrnehmen. Die Ermordung des jüdischen Apothekers durch einen Knecht, um ihn auszurauben, geschieht zwar nicht nur von Mary, sondern auch fast allen anderen unmerklich; der Höfling Didier hingegen sieht den Mord, reagiert aber „teilnahmslos“ – „er ist dergleichen gewohnt“,²⁰ wie es in der Regieanweisung heißt. Wie auch an anderen Stellen von Hildesheimers Werk, erscheint mörderische Judenfeindschaft wie ein jederzeit und überall antreffbares Ingrediens menschlicher Gemeinschaft, das weder handlungsimmanent noch durch poetische Mittel mit einem expliziten Skandal- oder Empörungswert versehen wird.²¹ Sowohl die Handlungen der Personen, eine Fülle materieller Details – darunter die „chaise percée“, auf der die Königin hergerichtet wird, so dass sie nicht für ihren Stuhlgang bewegt werden muss – als auch zahllose Anspielungen vor allem in Marys Monologen sowie den oft kommentarartigen Anmerkungen ihrer Umgebung referieren auf konkrete historische Sachverhalte und Fakten. So beispielsweise in Marys Ausführungen über Anne Boleyn:

Mit Verachtung: Anne Boleyn! Sprich: Bullen. Das glaube ich gern. Ein Emporkömmling. Vater erst zweiter Graf von Wiltshire und Ormond, ein Bauer. *Wie immer fließend, wenn es um Genealogie geht:* Mutter eine geborene Howard, aber nicht der Hauptzweig, keine Norfolk, nur mit Suffolk verschwägert, weit mit Lennox verwandt.²²

Nicht weniger exakt recherchiert erscheinen die Verhaltensordnungen der Zeit, wenn sich etwa der Henker beschwert: „Madame, ich werde nicht mit ‚He du!‘ angeredet, sondern mit Meister. Meister Jack Bull. Das habe ich Ihnen schon gesagt. Sie hören nicht zu. Sie werden ja auch nicht mit ‚He du!‘ angeredet.“²³ Elemente wie diese, in großer Fülle aneinandergereiht und entfaltet, lassen das Drama eminent ‚dokumentarisch‘ erscheinen – kaum ein Detail, sei es ein Name, eine Erinnerung Marys, aber auch die Kostümausstattung der Figuren, wirkt nicht sorgfältig recherchiert und ‚genauestens‘ nachgestellt.

In einer längeren Ausführung unter dem Titel *Mary, Queen of Scots. Anmerkungen zu einer historischen Szene*, veröffentlicht drei Tage vor der Premiere des Stücks in Düsseldorf, am 12. Dezember 1970 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, legte Wolfgang Hildesheimer die Auffassungen dar, die dieser Arbeit zugrunde lagen. Gleich der erste Satz offenbart seine Interpretation aller Geschichte: „Indem dieses Stück sowohl ‚historisch‘ als auch ‚absurd‘ ist, vertritt es die Behauptung, daß Geschichte absurd

20 Wolfgang Hildesheimer: *Mary Stuart*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Die Theaterstücke*. Herausgeben und mit einem Nachwort versehen von Volker Jehle. Frankfurt am Main 1989, S. 487-619, hier S. 582.

21 Vgl. vor allem den jüdischen Arzt Isaac in Wolfgang Hildesheimer: *Hamlet*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Exerziten mit Papst Johannes*. Frankfurt am Main 1979, S. 7-25, hier S. 18f., aber natürlich auch den Ich-Erzähler in Wolfgang Hildesheimer: *Tynset*. Frankfurt am Main 1976.

22 Hildesheimer: *Mary Stuart*, S. 513.

23 Ebd., S. 523.

sei.²⁴ Die Tätigkeit der Historiographen kommentiert er mit offener Geringschätzung. Sie folgten der These, „daß ein kausaler Zusammenhang genüge, um ein Geschehen aus dem Bereich des konsequenten Absurden ins Reich des Ewigen, wenn auch des ‚ewig Scheiternden‘ emporzuziehen. In Wirklichkeit beweist es vor allem, daß Sinnloses das Sinnlose gebiert und ernährt.“²⁵ Das Leben Marys sei eines,

vor dem die Vorstellungskraft jedes redlichen Geschichtsschreibers zu versagen hat. Verheiratet nacheinander mit einem durch Krankheit reduzierten Kind, einem geistesfernen labilen Laffen und einem brutalen Abenteurer, aus Sicherheitsgründen in dauerndem hastigem Aufbruch von Schloß zu Schloß, wenn nicht gar gejagt von Krieg oder Aufruhr, umgab sie sich mit einem in seiner Besetzung dauernd wechselnden Pack von Männern, als deren primäre Handlungsmotive wir heute ausschließlich Machtgier, Habsucht und Mordlust erkennen. [...] Die Frage, wie Mary ein solches Leben ausgehalten haben mag, wäre falsch gestellt. Sie müßte lauten: wie sah es in einer absoluten Monarchin des sechzehnten Jahrhunderts im allgemeinen, in einer Herrscherin über ein ‚unaufgeklärtes‘ halbwildes Volk im spezielleren, und in Mary Stuart im besonderen aus? Die Frage bleibt unbeantwortbar wie alle Fragen nach dem Innenleben einer historischen Figur.²⁶

Die eigene Arbeit konturiert Hildesheimer nicht ohne Süffisanz in Abgrenzung sowohl zur Historiographie als auch zur – im deutschen Sprachraum besonders wirkungsmächtigen – Dramatisierung der Figur durch Schiller:

Historische Biographie ist Zeitvertreib, wenn auch nicht der schlechteste. Sie ist bestenfalls Spekulation, schlimmstenfalls Kitsch. Einer Erkenntnis dient sie höchstens, wenn sie als eingestanden subjektive Konstruktion ihren Dichter erleuchtet. Schillers ‚Maria Stuart‘ ist ein großartiges Stück, und es ist dort am besten, wo es kraß unhistorisch wird, wo sich die Gestalten frei von geschichtlichem Zwang entfalten dürfen. Ich dagegen habe ein einziges, mehrfach bezugtes Geschehen von den Ranken der Deutung entblößt und nackt dargestellt, ich habe Rohmaterial aneinandergereiht, habe es freilich sorgfältig nach den Möglichkeiten seiner Evidenz ausgesucht, um ein Konzentrat herzustellen, das dem Zweck dienen soll, die Einsicht der Unvorstellbarkeit eines historischen Ereignisses zu fördern.²⁷

Das Ziel seines Unternehmens fasst Hildesheimer gegen Ende seiner Ausführungen in die Sätze:

Wer das Theater mit der Frage verläßt, wie Mary denn nun eigentlich gewesen sei, der hat zumindest meine Absicht ihrer Darstellung erfaßt. – Dieses Stück ist der Versuch, ein absurdes Geschehen auf die Bühne zu verlagern, das, so unwahrscheinlich es auch sei, stattgefunden haben muß.²⁸

Nicht mehr durch die Konstruktion absurden Geschehens wie in seinen Dramen Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre suchte Hildesheimer die Absurdität der Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen, sondern durch die dokumentennahe Rekonstruktion eines historischen Geschehens, dessen Faktizität unstrittig war. In den *Folgerungen* hatte er noch geschrieben: „Der Sinn eines Theaterstückes kann es nicht sein, im Zuschauer den Wunsch zu erwecken, das Bühnengeschehen an der Wirklichkeit zu messen.“²⁹ Wenn Hildesheimer nun genau diese Einstellung des Zuschauers gegenüber seiner *Mary Stuart* aber als Ziel seiner Absicht definierte, so deswegen, weil er sich nun einen gänzlich anderen Effekt davon versprach. Während die vom Zuschauer des Hochhuth-Stückes gemutmaßte Nähe des Dargestellten zur „Wirklichkeit“ nach Hildesheimers

24 Wolfgang Hildesheimer: „Anmerkungen zu einer historischen Szene (‚Mary Stuart‘)“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VI: *Theaterstücke*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 844-850, hier S. 844.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 846.

27 Ebd., S. 849.

28 Ebd., S. 850.

29 Hildesheimer: „Folgerungen“, S. 298.

Einschätzung die unsinnige Funktion eines Maßstabes einnahm – ‚je ähnlicher‘, desto ‚besser‘ –, sollte die Frage des *Mary*-Zuschauers, „wie *Mary* denn nun eigentlich gewesen sei“, zu der viel beunruhigenderen Frage weiterleiten, ob die Geschichte denn tatsächlich so absurd sei wie sie hier zur Darstellung gekommen war. Dokumentarismus ‚ernstgenommen‘, so ließe sich pointiert formulieren, kann zu keiner anderen Auffassung von Geschichte führen als diejenige, an der Hildesheimer spätestens seit Ende der dreißiger Jahre keinen Zweifel mehr hatte. Das ist das Demonstrandum der *Mary Stuart*.

So wenig kompliziert diese Verknüpfung erscheint – ungeachtet ihrer Beurteilung –, so wenig eingängig war sie, löste doch dokumentennahe Darstellung traditionell andere Bewertungen von Faktizität und Geschichte aus. Das wurde besonders offensichtlich in den Reaktionen, die Holme aus London, der noch vor der deutschen Premiere an einer englischen Fassung arbeitete, nach Poschiavo meldete. Besondere Verwirrung stiftete die Bewertung einer von Hildesheimer verfassten Hörspiel-Version des *Mary*-Stoffes durch den Literaturwissenschaftler Martin Esslin. Am 15. September 1970 schrieb Holme an Hildesheimer: „I don't want to sadden you with misunderstandings but Martin Esslin, our authority on the Absurd, was typical. He liked the radio version very much (he has not yet seen the stage version) but thought it a ‚naturalistic‘ play. You write too well!“³⁰ Selbst einer der international renommiertesten Experten der Literatur des Absurden, der sich zudem in der Vergangenheit sachkundig über Hildesheimer geäußert hatte,³¹ vermochte offenkundig in Hildesheimers *Mary*-Unternehmen keineswegs eine erneute, genuine Darstellung des Absurden zu erkennen, sondern schlug sie einer weltanschaulich durchaus anders geprägten Richtung zu.

Im selben Brief problematisierte Holme die potentielle Aufnahme des Dramas durch das englische Publikum. Er und Hildesheimer waren sich einig, dass sehr im Gegensatz zum deutschen Publikum, dessen Kenntnis *Mary Stuarts* ganz vorwiegend durch das Schiller-Drama bestimmt war, die englischen Zuschauer ihre Informationen über die schottische Königin sehr viel stärker durch die nationale Historiographie erhalten hatten.³² Holme fürchtete, dass das englische Publikum das Drama zu sehr als Dokumentation verstehen könnte, und bat Hildesheimer darum, diesen Sachverhalt in einem geplanten Nachwort der englischen Ausgabe zu berücksichtigen:

one must not suggest to the reader that this is a documentary, and I think he might get this suggestion from it. You reject 'interpretation' but I think you need to reinstate the playwright in its place. 'Reworking' or the creation of characters and situations (in a context of documents). – I never for one moment thought of this as a documentary play but we are so overwhelmed here with stage documentaries that there is a tendency, even after one has read and enjoyed a play, to turn to the books and check the 'facts'. I think the warning against this procedure must be more explicit.³³

Holmes Bedenken wirft ein Licht auf den schmalen Grat, den Hildesheimer mit diesem Drama betreten hatte. Zwar wünschte er sich – im deutschen Publikum – den Zuschauer, der sich fragte, wie es „denn nun eigentlich gewesen“ sei, und die Konsequenz aus dieser Regung konnte, ja, sollte vielleicht darin bestehen „to turn to the

30 Christopher Holme an Wolfgang Hildesheimer, 15. September 1970 (Taylor Institution Library Oxford).

31 Vgl. Martin Esslin: „Wolfgang Hildesheimer“. In: Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*. Frankfurt am Main/Bonn 1964, S. 285-287.

32 Vgl. Christopher Holme an Wolfgang Hildesheimer, 15. September 1970 (Taylor Institution Library Oxford).

33 Ebd.

books“. Indem Hildesheimer hier die berühmte Parole von Rankes, Aufgabe des Historikers sei es, darzustellen, ‚wie es eigentlich gewesen‘ sei, aufgreift, sucht er sie zugleich fruchtbar zu machen für seine ‚Schule der Radikalisierung‘: als Anleitung für den Zuschauer, sich über den „books“ der Einsicht in die Absurdität aller Geschichte auszusetzen. Doch in Holmes Zeilen klingt durch, dass der von ihm geschilderte britische Zuschauer diese erneute und erweiterte Lektüre durchaus nicht dazu betrieb, um zu neuen Einsichten – und schließlich jener in die Absurdität der Geschichte – zu gelangen, sondern um Faktennähe und Detailtreue – als vermeintliches Qualitätskriterium der stage documentary – zu überprüfen – oder um sich der Vielgestaltigkeit und pittoresken Formenvielfalt alles Geschichtlichen zu überlassen, ohne mehr als ein Bedürfnis nach Zerstreung zu bedienen. In seinen Antworten an Holme schrieb Hildesheimer, er beharre darauf, dass sein Stück „transcendentally historical“³⁴, dass es „meta-historical“ sei.³⁵ Wenn auch diese Kurzformeln für Hildesheimer angemessen die spezifische Position des *Mary*-Stückes zwischen dokumentennaher Re-Konstruktion eines historischen Faktums und der Demonstration einer Auffassung aller Geschichte beschreiben, waren sie jedoch weniger für die Aufklärung eines Publikums geeignet, dessen Rezeption des Dokumentartheaters und dessen Auffassung von der Geschichte im allgemeinen sich zu grundlegend von der Hildesheimers unterschieden.

Bedeutender als etwaige Wirkungen in England musste für Hildesheimer aber zunächst die Wirkung im deutschsprachigen Raum sein. Die Reaktion auf die Premiere im Düsseldorfer Schauspielhaus unter der Regie von Konrad Swinarski am 15. Dezember 1970 fiel geteilt aus. Hans Schwab-Felisch sprach in seiner Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einem „Achtungserfolg“, lobte die „unheimliche Präsenz und Wandelbarkeit“ von Maria Becker in der Titelrolle und bemängelte „schwache, durchhängende Partien“, um dem Drama abschließend „Überredungskraft“ zuzugestehen. In *Mary Stuart* habe man es, wie Schwab-Felisch beifällig herausstreicht, „nicht mit dem Geschichtsfatalist[en] Hildesheimer [...], sondern mit dem Stückeschreiber“ zu tun. Über die in Hildesheimers *FAZ*-Ausführungen nahegelegte Aussage, er verzichte im Gegensatz zu den Geschichtsschreibern auf Deutungen, habe der Stückeschreiber sich im Drama „souverän hinweggesetzt“.³⁶ Eine solche Einschätzung hatte Hildesheimer schwerlich zufriedenstellen können. Andere, von ihm nicht näher bezeichnete kritische Rezensionen meinte er in Teilen darauf zurückführen zu können, dass Maria Becker *Mary* zu sehr als eine „primadonna assoluta“³⁷ dargestellt habe und dass der Henker und der jüdische Apotheker fehlbesetzt gewesen seien.

Zeitsymptomatischer war jedoch eine Rezension Ulrich Schreibers, die andere Argumente anführte. In seiner am 18. Dezember 1970 in der „Frankfurter Rundschau“ erschienenen Besprechung heißt es: „Hildesheimer [...] verfällt in seiner historischen Szene der alten Verdrängungslust, ersetzt die konkrete Misere durch eine allgemeine, indem er Geschichte selbst attackiert.“³⁸ Schreiber schlägt hier Hildesheimer jener Gruppe sei es ‚bürgerlicher‘, sei es auch als ‚reaktionär‘ rubrizierbarer Autoren zu,

34 Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, o. D. (Taylor Institution Library Oxford).

35 Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, o.D. (Taylor Institution Library Oxford).

36 Hans Schwab-Felisch: „Mariechen auf dem Stein“, hier nach Dierk Rodewald (Hrsg.): *Über Wolfgang Hildesheimer*. Frankfurt am Main 1971, S. 133, 135, 136, 133.

37 Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, 17. Januar 1971 (Taylor Institution Library Oxford).

38 Ulrich Schreiber: „Der schöne Tod auf der Bühne“, hier nach Rodewald (Hrsg.): *Über Wolfgang Hildesheimer*, S. 137.

hinter deren verbrauchtem Groß-Lamento über die Schlechtigkeit der Welt im Allgemeinen und die Hoffnungslosigkeit der Geschichte im Besonderen sich lediglich die panische Weigerung verberge, „die konkrete Misere“ – d.i.: die Klassengegensätze einschließlich ihres geschichtsmächtigen Potentials – mit künstlerischen Mitteln beim Namen zu nennen. Indem Hildesheimer der „Darstellung eines schönen Todes“ – wie es nicht leicht nachvollziehbar heißt – verhaftet bleibe, folge er der Tradition von „Schillers klassische[m] Verdrängungsdrama“ und bringe „das Theater über Schiller nicht hinaus.“³⁹ In Anspielung auf die sedierende Medikation der Königin durch ihren Arzt formuliert Schreiber, der „Motor“ bleibe „ungenannt: ein Staatssystem, das die Euthanasie zur ästhetischen Selbstrechtfertigung braucht.“ Die Bilanz des Rezensenten fällt unzweideutig aus: „So war man am Ende beim guten, alten Theater angekommen. Wie verlangte doch Hildesheimer die Geschichtsbetrachtung? Als ‚hinnehmend registrierend‘. Da war wirklich alles wieder beim alten. Lang lebe das Prinzip der Kunst als Verdrängung!“⁴⁰

Auch wenn sich das wörtliche Zitat Schreibers in Hildesheimers *FAZ*-Essay nicht findet: Es pointiert zutreffend das dort Gesagte, und es hätte auch in einer Pressekonferenz oder einem Interview so von Hildesheimer formuliert worden sein können. In Schreibers Kritik äußerte sich authentisch und unverstellt, d.h.: unter Einschluss eines unzweideutigen Affekts, die entschiedene Ablehnung, die Parteigänger der einstigen antiautoritären Bewegung, genauer: ihre Repräsentanten in den Redaktionen 1970, sowohl gegenüber dem Geschichtsdenken Hildesheimers als auch ihrem literarischen Ausdruck empfanden. Diese Rezeptionshaltung war ideologiekritisch. Sie begnügte sich nicht mehr – im Unterschied zu Rezensenten älterer Provenienz wie Schwab-Felisch – mit einer ‚rein‘ ästhetischen Bewertung der Form (und ggf. der Regie- und Schauspielerleistungen), sondern sie fragte nach der ihr immanenten Weltanschauung. Wenn Schreiber vermerkte, dass Hildesheimer „Geschichte selbst attackiert“, war diese Anschauung richtig erkannt; die Denunziation eines bestimmten „Staatssystem[s]“ war dann notwendig obsolet. Interesse daran zu ermitteln, wie ein Autor wie Hildesheimer zu dieser Position gekommen war – als Künstler, aber womöglich auch als Bürger, als ein Zeitgenosse seiner Epoche – bestand nicht. Von Schreibers Warte aus war die 1967 von Hildesheimer in Frankfurt formulierte Wirkungsabsicht, „das Rezeptionsvermögen zu erweitern und das Bewußtsein [...] zu schärfen“, mit dem Ziel, „das Schweigen der Welt hörbar [zu] machen, wenn nicht gar zum Dröhnen [zu] bringen“, ⁴¹ nicht nur nicht ausreichend, sondern grundlegend falsch. Denn von der Warte aus, wie sie in dieser Rezension repräsentiert ist, schweigt die Welt nicht, sondern sie reagiert auf die Intervention von Subjekten.

Davon war Hildesheimer – nicht erst 1970 – nicht mehr zu überzeugen.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“, S. 61.

Die Konstituierung der monologischen Prosa Wolfgang Hildesheimers

„Monologische Prosa“ ist Band II der Gesammelten Werke Wolfgang Hildesheimers überschrieben, der *Tynset* und *Masante* enthält. Dies ist nur konsequent, denn der Autor besteht darauf, dass die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ dem Experiment *Tynset*, das er als „Nichtroman“ bezeichnet,¹ unangemessen ist: „Ja, darin ist *Tynset* gelungen: es ist kein Roman geworden. Was es geworden ist, weiß ich nicht, mir scheint, Sie wüßten es besser, aber vielleicht wollen Sie es mir nicht sagen. Nein, bitte, bemühen Sie sich nicht!“² Hildesheimer bevorzugt für *Tynset* und *Masante* die Bezeichnung „*Monologe* [...]“, aber, wie gesagt, der Monolog ist keine literarische Gattung.“³

Aus der Werkchronologie wurden mithin von den Herausgebern zwei stark korrespondierende Prosatexte in einem Band zusammengeführt, die in den Jahren 1965 und 1973 erschienen; tatsächlich bildet sich die ‚monologische Prosa‘ jedoch bereits in den Jahren vor der *Tynset*-Erstpublikation heraus, nämlich im Anschluss an Hildesheimers Übertragung von Djuna Barnes' *Nightwood* 1959, von der er berichtet:

Es war auch eine ungeheuerliche Arbeit. Djuna Barnes ist schwierig zu übersetzen, sicher so schwer wie James Joyce in „Ulysses“, natürlich nicht wie in „Finnegan's Wake“ [sic], und es hat lange gedauert. Ich habe mir sehr große Mühe gegeben, [...] und das war insofern eine sehr ergebnisreiche Arbeit, weil es nicht nur interessant war, mit Djuna Barnes zu korrespondieren und sie zu übersetzen, sondern weil mich dieses Buch doch sehr stark beeinflusst hat. Meine Maxine in „Masante“ wäre nicht denkbar gewesen ohne den Doktor in „Nightwood“.⁴

Hätte man der Konstituierung der ‚monologischen Phase‘ im Rahmen der Werkausgabe Rechnung tragen wollen, es hätten Gattungskonstellationen aufgebrochen und rearrangiert werden müssen, die organisch anmuten und das dispositionelle Rückgrat jeder Gesamtedition bilden: Erzählende Prosa (Bd. I), Hörspiele (Bd. V), Theaterstücke (Bd. VI). Daher soll hier der Versuch unternommen werden, in einer genreübergreifenden Gesamtschau die Genese der ‚monologischen Phase‘ nachzuzeichnen, die einmal mehr die bemerkenswerte Konsequenz des Hildesheimer'schen Werkes

1 Wolfgang Hildesheimer: „Der Autor als Übersetzer. Der übersetzte Autor [1985]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 211-217, hier S. 212.

2 Wolfgang Hildesheimer: „Antworten über *Tynset* [1965]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. II: *Monologische Prosa. Tynset. Masante*. Frankfurt a. M. 1991, S. 384-387, hier S. 386.

3 Wolfgang Hildesheimer: „Die Subjektivität des Biographen [1981]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. III: *Biographische Prosa. Mozart*. Frankfurt a. M. 1991, S. 463-475, hier S. 463. Vgl. auch Wolfgang Hildesheimer: *Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“*. Hrsg. von Ingo Hermann. Redaktion: Jürgen Voigt. Göttingen 1993, S. 40: „Ich habe [...] zwei Prosawerke geschrieben, die ich selbst nicht Romane nennen würde; es sind Monologe.“

4 Ebd., S. 83.

erweist, das von der Polyphonie des Theaters in den Monolog, schließlich zum Verstummen (bzw. zurück in die bildende Kunst) führt.⁵

Bereits in Hildesheimers absurden Theaterstücken macht sich eine monologische Tendenz bemerkbar; das formale Grundgerüst etwa der *Spiele, in denen es dunkel wird* ist ein ‚monologischer Dialog‘, bei dem die Redebeiträge des jeweiligen Antagonisten allenfalls als ‚Sprungbrett‘ für Assoziationen der Protagonisten dienen. Nie hingegen findet funktionierende dialogische Interaktion statt.

Im Anschluss an die Übersetzung von Barnes' *Nightwood*⁶ konstituiert sich die monologische Prosa Hildesheimers, eine Prosa, in der auf Requisiten der traditionellen Erzählung – nicht zuletzt auf einen *plot* – weitgehend verzichtet wird, und ein ‚Ich‘ allein aus seinem Redefluss heraus entsteht bzw. mit diesem „identisch“ ist, wie Hildesheimer von Becketts *Molloy* sagt.⁷

1962 wird die Erzählung *Schläferung* in die erweiterte Fassung der *Lieblosen Legenden* aufgenommen, die gewissermaßen die Keimzelle der monologischen Prosa Hildesheimers darstellt.⁸ Ebenfalls 1962 erscheinen die *Vergeblichen Aufzeichnungen*, in denen die monologische Form erstmals mit aller Konsequenz entfaltet wird. Auch der Einakter *Nachtstück* (UA 1963) sowie das Hörspiel *Monolog* (1964) sind – thematisch wie formal – im unmittelbaren Umfeld *Tynsets* und *Masantes* zu situieren. Besonders das Hörspiel *Monolog*, dessen Titel die Programmatik für die folgende ‚monologische‘ Phase in Hildesheimers literarischem Werk vorgibt, kann als Vorstufe zu *Tynset* verstanden werden, das ein Jahr später erscheint.

1. *Schläferung* (1962)

Mit der Erzählung *Schläferung* festigt sich ein Perspektivwechsel in Hildesheimers literarischem Werk, der sich bereits in der Mehrzahl der ursprünglichen *Legenden* abzeichnet und von der Forschung aufmerksam registriert wurde:

Bereits in den frühen Texten zeigt sich eine stark monologische Tendenz, die für Hildesheimers Werk und Haltung charakteristisch bleibt. Von den 26 *Lieblosen Legenden* sind 21 von einem Ich-Erzähler erzählt.

-
- 5 Der Vortrag „The End of Fiction“, den Hildesheimer 1975 an drei Universitäten Irlands hielt, dokumentiert eindrücklich, dass er nicht nur seinen Ich-Erzähler, sondern zugleich auch den Roman aufgegeben hat (Wolfgang Hildesheimer: „The End of Fiction“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991. S. 125-140.) Hier zieht Hildesheimer „die poetische Summe aus jener Perspektive auf die permanente Katastrophe [...], wie sie zuletzt in *Masante* zur Darstellung gekommen war“ (Stephan Braese: „... as some of us have experienced it“. Wolfgang Hildesheimers „The End of Fiction“. In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hrsg. von Stephan Braese u. a. Frankfurt a. M./New York 1998, S. 331-349, hier S. 342); dennoch ist sein Rückzug aus der Literatur keineswegs so endgültig, wie es der apodiktische Ton nahelegen mag, sondern vollzieht sich eher schrittweise – über die biographische bzw. pseudobiographische Prosa (*Mozart* und *Marbot*), vereinzelte letzte Theaterstücke und Hörspiele, bis hin zu einigen Reden und Essays, u. a. über James Joyce.
 - 6 In den späten fünfziger Jahren wurde Hildesheimer die Übersetzung von Djuna Barnes' Roman *Nightwood* (OA 1936) aufgetragen, die 1959 unter dem Titel *Nachtgewächs* im Verlag von Günther Neske in Pfullingen erschien.
 - 7 Vgl. Wolfgang Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen [1967]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 43-99, hier S. 56.
 - 8 Wolfgang Hildesheimer: *Schläferung*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. I: *Erzählende Prosa*. Frankfurt a. M. 1991, S. 140-153.

Auch ist aus diesen Kurzgeschichten ersichtlich, daß der Autor eine bestimmte Weltanschauung vertritt und eigentlich wenig Interesse an den üblichen Requisiten der Epik, besonders am Erfinden von handelnden Figuren und ihren Beziehungen zueinander, hat.⁹

Die Erzählung *Schläferung* präfiguriert die Situation, in die Hildesheimer in zukünftigen Texten sein erzählendes Ich versetzt, und die die Grundkonstellation seiner Monologe bildet: Der Protagonist vollzieht einen Rückzug aus der Welt, indem er beschließt – in expliziter Analogie zu Enzensbergers Gedicht *Schläferung*¹⁰ – in einer Gitarre zu schlafen.¹¹ Die Erzählung beginnt mit diesem Entschluss: „Ich werd heute nacht in der Gitarre schlafen. [...] Ich plane kein Bild, ich plane meinen Schlaf.“¹² Protagonist der Erzählung ist ein „Reflekteur“,¹³ der sich „dem Zufall und der Willkür [...] durch Schlaf“¹⁴ zu entziehen sucht und in einem isolierten Raum die Einsamkeit findet; dieser Flucht-Raum, der auf phantastische Weise gefunden wird, erhält später seine Entsprechungen in dem Haus des *Tynset*-Erzählers und dem Ort „[a]m Rand einer Wüste, einem Punkt des Zufalls“¹⁵ in *Masante* sowie den zahllosen Sehnsuchtsorten, zu denen es die Erzähler

-
- 9 Henry A. Lea: „Hildesheimers Weg zum Ende der Fiktionen“. In: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989 (= suhrkamp taschenbuch materialien; 2103), S. 45-57, hier S. 49. Jehle nennt dazu eine weitere Initialzündung, die für die Konstitution der monologischen Prosa (sowie als erstes Glied einer langen Motivkette) maßgeblich gewesen sein dürfte: „Im Jahr 1961, zwischen *Der Brei auf unserem Herd* und *Schläferung* also, entstand der erwähnte Prosatext, mit dem die *Lieblosen Legenden* beiseite gelegt worden sind, nämlich das erste Kapitel eines Buches, das vielleicht *Hamlet* heißen hätte, hätte Hildesheimer das Buch vollendet.“ (Volker Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*. Frankfurt a. M. 1990 [= suhrkamp taschenbuch materialien; 2109], S. 66.) *Hamlet* ist die Figur, die „dieses Ich während der rund zwölf Jahre stetig begleite[n]“ wird (ebd.).
- 10 Die lyrische Vorlage Enzensbergers wird von Hildesheimer in eine Auswahl von Gedichten aufgenommen, die er in einer Radiosendung des NDR vom 14.4.1983 vorstellt (Wolfgang Hildesheimer: „Meine Gedichte“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 464-472).
- 11 Vgl. Manfred Durzak: „Die Exekution des Erzählers. Wolfgang Hildesheimers ‚Tynset‘ und ‚Masante‘“. In: Manfred Durzak: *Gespräche über den Roman. Mit Joseph Breitbach, Elias Canetti, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Hermann Lenz, Wolfgang Hildesheimer, Peter Handke, Hans Erich Nossack, Uwe Johnson, Walter Höllerer. Formbestimmungen und Analysen*. Frankfurt a. M. 1976 (= suhrkamp taschenbuch; 318), S. 296-313, hier S. 297: „In der Legende ‚Schläferung‘ erscheint bereits die epische Grundsituation der Ich-Erzähler in ‚Tynset‘ und ‚Masante‘: die schweifende Phantasie und Vorstellung des schlaflos im Bett Daliegenden“. Dieter Goll-Bickmann stellt – von *Tynset* rückblickend – den direkten Bezug zu *Schläferung* her: „Das erzählende Ich in ‚Tynset‘, so läßt sich vereinfachend-pointiert sagen, führt die auf phantastische Weise gelöste Grundproblematik des Ich-Erzählers der ‚Schläferung‘ im Bann der Diesseitigkeit fort: es ist ‚aufgewacht‘ und findet sich mit grundlegenden, exemplarischen, zeitgeschichtlichen Übeln konfrontiert.“ (*Aspekte der Melancholie in der frühen und mittleren Prosa Wolfgang Hildesheimers*. Münster 1989 [= Germanistik; 3], S. 117.) Für Volker Jehle begründet *Schläferung* „den endgültigen Rückzug: endlich allein im Versteck, was eben nicht Ende aller Bewegung bedeuten kann, beginnen die Figuren, sich um sich selbst zu drehen. Tatsächlich beherrscht die Kreisbewegung jene Periode im Schaffen Hildesheimers, die der Periode der *Lieblosen Legenden* nachfolgt: die Periode der Monologe und Ich-Reflexionen, die mit dem Kapitel des geplanten *Hamlet* im Jahr 1961 zögernd begonnen hatte und [...] im Jahr 1973 mit *Masante* endet“ (*Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, S. 76).
- 12 Hildesheimer: *Schläferung*, S. 140.
- 13 Franz Loquai schlägt für die Erzählinstanz in *Tynset* und *Masante* die Bezeichnung „Reflekteur“ vor („Hildesheimer, Hamlet und die Häscher. Von der Suche nach Wahrheit zum Ende des Exils“. In: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989 [= suhrkamp taschenbuch materialien; 2103], S. 121-138, hier S. 129), und Jehle übernimmt diese treffende Bezeichnung (vgl. Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, S. 71 u. ö.).
- 14 Ebd., S. 142.
- 15 Wolfgang Hildesheimer: *Masante*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. II: *Monologische Prosa. Tynset. Masante*. Frankfurt a. M. 1991, S. 155-366, hier S. 157.

zieht; sei es Tynset, sei es das kosmische Nichts, das er mit dem Fernrohr sucht.¹⁶ Erstmals erprobt findet sich in *Schläferung* zudem

in nuce das epische Verfahren, das Hildesheimer auch in „Tynset“ und „Masante“ angewandt hat: ein von einzelnen Assoziationsreizen, sehr häufig Namen, ausgelöstes Erzählen, zufällig im Erzählzusammenhang und nur vorangetrieben von dem ruhelosen Bewußtsein des sich erinnernden Erzählers, das sich in assoziativen Sprüngen bewegt und jegliche Konsistenz, Chronologie und Psychologie als entbehrliche Requisiten einer anderen Welt erscheinen läßt.¹⁷

Mit dieser Initialzündung ist ein Anfang gemacht, ein Ich gefunden: „der Erzähler, der ab ‚Schläferung‘ besser Reflekteur genannt werden sollte“,¹⁸ und aus dessen Gedanken- bzw. Erzählströmen sich die folgenden Prosawerke – für etwa zwölf Jahre – speisen. Immer wieder findet sich der Leser mit den Reflexionen eines (schlaflosen) Ich konfrontiert, deren assoziative Eigendynamik für die scheinbar willkürlich-additive, mäandernde und z. T. zyklische Struktur der monologischen Prosa formgebend ist: „Hildesheimers folgende Werke, bis weit in die siebziger Jahre hinein, bezeugen die entschiedene Verlagerung des Blickpunkts in diesem Sinn – ihr prinzipiell monologischer Charakter ist offensichtlich, auch wo das Ich als solches nicht unmittelbar zu Wort kommt.“¹⁹

2. *Vergebliche Aufzeichnungen* (1962)

Im selben Jahr deutet sich in den *Vergeblichen Aufzeichnungen* (zu einem frühen Zeitpunkt, dem Hildesheimers höchste literarische Produktivität noch folgt) das „Verstummen“ als Fluchtpunkt der dichterischen Existenz an – und zwar bereits in den ersten Worten des Ich-Erzählers, in denen sich die Resignation eines Schriftstellers artikuliert, dem der Stoff ausgegangen ist, da die Realität nichts mehr hergibt:

Mir fällt nichts mehr ein. Kein Stoff mehr, keine Fabel, keine Form, noch nicht einmal die vordergründigste Metapher. Alles ist schon geschrieben oder schon geschehen, wenn nicht beides, ja, meist sogar beides. Daher ist alles alt. Und wenn es noch nicht geschehen ist, so wird das Geschehen gerade vorbereitet oder es geschieht, während ich dies schreibe, oder in fünf bis zehn Minuten und ist von dem Augenblick des Geschehens an alt und überlebt. Und wenn es noch nicht geschrieben ist, so wird es wahrscheinlich jetzt gerade geschrieben, von einem, der entweder fünf bis zehn Minuten vorher angefangen hat, oder von einem, der schneller schreibt als ich [...].²⁰

Entsprechend wertet Hildesheimer die Prosaerzählung retrospektiv nicht nur als den Beginn der „monologischen Phase“, sondern zugleich als „den Anfang vom Ende“:

16 Für Dieter Hoffmann etabliert *Schläferung* damit die Todessehnsucht des Erzählers als konstitutives Moment der monologischen Phase (vgl. *Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard*. Tübingen/Basel 2006, S. 200), ein Motiv, das auch Isabel Wagner als „Katalysator des Erzählens“ in Hildesheimers monologischer Prosa identifiziert (*Textklänge und Bildspuren. Musikliterarische Selbstreflexivität in Wolfgang Hildesheimers monologischer Prosa*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2014 [= litterae; 202], S. 282).

17 Durzak: „Die Exekution des Erzählers“, S. 298.

18 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, S. 71.

19 Heinz Puknus: „Wolfgang Hildesheimer“. In: *KLK. Loseblattausgabe*. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München 1978ff., S. 4f.

20 Wolfgang Hildesheimer: „Vergebliche Aufzeichnungen. Mit acht Rastercollagen („Textscherben“) des Autors“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. I: *Erzählende Prosa*. Frankfurt a. M. 1991, S. 273-302, hier S. 275. Im Folgenden innerhalb des fortlaufenden Textes zitiert mit der Sigle ‚VA‘.

Ich habe ja in diesem Prosatext alle Möglichkeiten der Einfallslosigkeit durchgespielt, indem ich Vorkommnisse abhandle, über die es sich nicht mehr, scheinbar nicht mehr, zu schreiben lohnt. Ich habe danach natürlich dann noch zwei Prosawerke geschrieben, die ich selbst nicht Romane nennen würde; es sind Monologe, in denen das Ich zwar mein potentielles Ich ist, aber natürlich sind die Erfahrungen, die dieses Ich macht, nicht meine eigenen Erfahrungen.²¹

Hildesheimer spielt hier auf eine weitere Gemeinsamkeit der Ich-Erzähler von den *Vergeblichen Aufzeichnungen* bis hin zu *Masante* an – nämlich auf die stark autobiographische Komponente, die sich weniger in den spärlichen Informationen offenbart, die die Reflekteure jeweils von sich preisgeben, als vielmehr in einem hohen Grad an Identifikation zwischen dem Autor und seinen Protagonisten, den Hildesheimer als Grundvoraussetzung seines Schreibens betont: „Ja, letzten Endes kann ich über nichts anderes schreiben als über ein potentielles Ich, also über mich selbst, wenn man es kraß sagen will.“²² Zwar ruht Hildesheimers Interesse gerade in der biographischen Prosa auf den Wechselbeziehungen zwischen Autor und Werk, nicht selten liest er die Werke (psychoanalytisch oder biographisch) als Offenbarungen ihrer Schöpfer, nichtsdestoweniger erscheint ihm die Objektivierung individueller Erfahrung zentral für seine eigenen Werke:

Zwar mag das Werk seinen Schöpfer beleuchten, aber selten ist es in dieser Absicht geschaffen. Ein Kunstwerk ist unter anderem der mehr oder minder gelungene Versuch, Persönliches zu objektivieren, wobei freilich der Grad des Gelingens kein Kriterium für die Qualität des Werkes ist.²³

Durzak interpretiert das Ende der *Vergeblichen Aufzeichnungen* als eine Art Chandos-Erlebnis; Hildesheimer stimmt dieser Annahme einer ‚literarischen Wende‘ zu: „Das stimmt wohl. Denn das war der Anfang der ‚Tynset‘-, ‚Masante‘-Phase. Ich könnte also jetzt die einzelnen Strukturen nicht mehr festlegen, aber das war für mich das Ende des ‚straight forward‘-Erzählens, denk ich mir.“²⁴ Das „straight forward-Erzählen“ weicht in den *Vergeblichen Aufzeichnungen* dem Modus einer „essayistische[n], poetologisch rasonnierende[n] Prosaerzählung.“²⁵

Die Resignation des Reflekteurs ist nicht von Beginn an besiegelt, erklärt er doch, „[m]an sollte indessen nichts unversucht lassen“ (VA, S. 275). Das Ich räumt sich gewissermaßen eine „dernière chance“ ein (so der sprechende Name der Herberge in *Masante*²⁶), indem es einen letzten Gang am Strand entlang unternimmt – in der Hoffnung, etwas vorzufinden, an dem sich eine Erzählung entzündet:

21 Hildesheimer: *Ich werde nun schweigen*, S. 40f.

22 Manfred Durzak: „Ich kann über nichts anderes schreiben als über ein potentielles Ich. Gespräch mit Wolfgang Hildesheimer“. In: Manfred Durzak: *Gespräche über den Roman. Mit Joseph Breitbach, Elias Canetti, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Hermann Lenz, Wolfgang Hildesheimer, Peter Handke, Hans Erich Nossack, Uwe Johnson, Walter Höllerer. Formbestimmungen und Analysen*. Frankfurt a. M. 1976 (= suhrkamp taschenbuch; 318). S. 271-295, hier S. 286. Im Gespräch mit seinem Freund Walter Jens bestätigt Hildesheimer, dass es in jedem seiner Werke eine Figur gebe, mit der er sich identifiziere (vgl. Wolfgang Hildesheimer/Walter Jens: „Selbstanzeige“. In: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989 [= suhrkamp taschenbuch materialien; 2103], S. 228-239, hier S. 229).

23 Wolfgang Hildesheimer: „Bleibt Dürer Dürer? [1971]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 109-124, hier S. 113.

24 Durzak: „Ich kann über nichts anderes schreiben als über ein potentielles Ich“, S. 274.

25 Thomas Koebner: „Entfremdung und Melancholie. Zu Hildesheimers intellektuellen Helden“. In: *Über Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Dierk Rodewald. Frankfurt a. M. 1971 (= edition suhrkamp; 488), S. 32-59, hier S. 43.

26 Vgl. Hildesheimer: *Masante*, S. 175, 248 u. ö.

Heute bin ich mir einen letzten Versuch, einen letzten kurzen Gang schuldig, bevor ich die Feder endgültig niederlege und mich anderen Dingen zuwende. Immerhin bin ich, um mir kein Versäumnis vorwerfen zu müssen, weit gereist, habe die Unannehmlichkeiten einer mir nicht gewohnten und mir noch nicht einmal besonders angenehmen Welt auf mich genommen, nehme sie immer noch auf mich. Eine letzte kurze Suche also, nach Spuren etwa, oder nach Motiven, wäre angezeigt. Vielleicht begegne ich unversehens einem treffenden Aphorismus, den ich freilich verschenken würde, wie eine bescheidene Wiesenblume dem Besitzer eines Herbariums. Vielleicht gelingt es mir aber auch, einen kleinen Nebensatz auszugraben, der, richtig angewandt, ein wenn auch locker gefügtes Wortgebäude tragen könnte. Vielleicht – wahrscheinlich ist das jedoch nicht.

Ich lege die Feder hin, stehe auf, nehme meinen Feldstecher, verlasse das Haus, [...]. (VA, S. 275)

Das Ich der *Vergeblichen Aufzeichnungen* hat sich noch nicht ergeben, wie etwa der *Tynset*-Erzähler. Die Ausgangssituation ist die eines (letzten) Aufbruchs, kein vollzogener Rückzug. Die ‚Szene‘ ist jedoch „entvölkert“, ausgeräumt: Ein „verlassener Meeresstrand, eine rudimentäre Minimallandschaft, die wie pures Restdasein nach – oder vor – aller anthropomorphen Überlagerung anmutet: menschenlos und also quasi wiederum ‚entvölkert‘ – archaisch, auf ihr Stoffliches zurückgeführt.“²⁷ Dieses Stoffliche soll die äußeren Anstöße für die Imagination des Ich-Erzählers liefern, der versucht, aus ihnen einen (wie auch immer gearteten) Sinn zu destillieren: „Was liegt hier noch? Nirgends ein Anhaltspunkt? Nichts Greifbares? Oder gar etwas, was sich in die Gedanken einfrießt? Nein, nichts. Alles nur Teil und Abfall, den das große Unbegreifliche über die Wege gestreut hat, um uns zu verwirren.“ (VA, S. 285) Dennoch scheint sein Plan aufzugehen: Während seines „Strandspaziergangs ‚kommuniziert‘ das Ich mit Bestandteilen der dort vorfindlichen Gegenstandswelt. Assoziationen und Vorstellungen entzünden sich am Material. Es entwickelt sich eine rasche Folge innerer Bilder und narrativer Miniaturen.“²⁸ Wie der Collagist Hildesheimer, der Konstellationen auf dem leeren Blatt durchspielt, wie der Bühnenbildner, der „vom leeren Raum“ ausgeht,²⁹ staffiert der Prosaist seine Erzählräume sparsam mit Objekten aus, von denen sich der Monolog abstoßen kann. Diese ‚objets trouvés‘ sind in den *Vergeblichen Aufzeichnungen* angeschwemmtes Strandgut, ein Fetzen Ölhaut (vgl. VA, S. 281), ein Stück Holz (vgl. VA, S. 284), deren epische Möglichkeiten jeweils ausgelotet und verworfen werden, schließlich ein „menschlicher Schädel. Ein guter Fund! Ein Strahlenkranz von Möglichkeiten geht von ihm aus und verbreitet sich in den Raum und von dort in die Zeit. Aber in meinen Raum? In meine Zeit?“ (VA, S. 287).

Dieser Monolog weist in seiner formalen Gestaltung schon die charakteristischen Elemente der späteren Prosa auf, die ihn als einen *erzählten* Monolog ausweisen: Tatsächlich sind die *Vergeblichen Aufzeichnungen* alles andere als ein Bewusstseinsstenogramm, wenngleich sie strukturell den Reflexionen des Ich folgen. Obwohl das Präsenz als Erzähltempus durchweg beibehalten wird, was erzählendes und erlebendes Ich in eins fallen lässt, so ist der Grad an Mittelbarkeit dennoch ungewöhnlich hoch. Immer wieder reflektiert das Ich seinen Assoziationsprozess in metasprachlichen Kommentaren („Ende dieser Gedankenkette. – Aber was soll das! Das ist doch kein Stoff? –“ [VA, S. 280]), Bewertungen der eigenen Reflexionen („Ende dieser Abschweifung, das ist wirklich ein übles Thema.“ [VA, S. 280]) und ihrer literarischen

27 Heinz Puknus: „Amor vacui oder Die Sehnsucht nach Nichts“. In: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989 (= suhrkamp taschenbuch materialien; 2103), S. 114-120, hier S. 117.

28 Goll-Bickmann: *Aspekte der Melancholie in der frühen und mittleren Prosa Wolfgang Hildesheimers*, S. 295.

29 „Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Dierk Rodewald“. In: *Über Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Dierk Rodewald. Frankfurt a. M. 1971 (= edition suhrkamp; 488), S. 141-161, hier S. 152.

Qualität („– nein, das bringt mich nicht weit. Es ist vielmehr – [...] – ja, so wird es besser, wenn auch wohl nicht gut –“ [VA, S. 284]); es betont die spekulative Natur seiner Überlegungen („Warum nicht? Nur vierzehn – oder sagen wir: einundzwanzig Passagiere wurden gerettet, unter ihnen – vielleicht [...]“ [VA, S. 282]), fällt sich gewissermaßen selbst korrigierend ins Wort („– nein, so ist es nicht, – – [...] – – nein:“ [VA, S. 282]), nimmt Reflexionen nachträglich zurück, setzt neu an („Was weiter?“ [VA, S. 281], „Weiter! Hier ist kein Stoff. Drittens:“ [VA, S. 282-284]); selbst mögliche Einwände eines potentiellen Lesers werden, wenngleich mit wenig stichhaltigen Argumenten, entkräftet: „Warum nicht? Seltsameres geschieht.“ [VA, S. 284])

In den *Vergeblichen Aufzeichnungen* zeigt sich – wie auch in späteren Texten – das etwas unbeholfene Bemühen, äußeres Geschehen innerhalb des Monologes zu vermitteln; folglich muss das Ich nicht nur seinen eigenen Assoziationsfluss, sondern zugleich seine Handlungen kommentieren: „Aber bin ich auch bei der Sache? Ja. Nein. Nicht mehr so recht. Lustlos wende ich mich nach rechts, der Landzunge zu. Wo war ich?“ (VA, S. 285)

Einige der Motive, die in den folgenden Werken ausgeführt werden, klingen hier bereits an: Wind (VA, S. 277), Küchenkräuter (VA, S. 277), der Tod in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen (VA, S. 278-280), Hamlet, Hamlets Vater (VA, S. 296-298) und (auch hier wie beiläufig) Juden (VA, S. 291). Eine kurze ironische Reflexion des Erzählers kann als programmatisch, wenn nicht gar als prophetisch verstanden werden: „Wirklichkeit? Es ist an der Zeit, daß ich meine Suche beschließe, ich stoße ja wahrhaftig schon auf die ausgefallensten und lächerlichsten Begriffe! Was ist denn die Wirklichkeit anderes als eine irreführende Erfindung?“ (VA, S. 298).

Da die Wirklichkeit offenkundig nichts hergibt, steht am Ende des Textes das Scheitern bzw. der Rückzug des Schriftstellers „ins Reich der Bilder [...], nachdem er sich mit der Bestätigung der Sinnlosigkeit des Schreibens eine Rechtfertigung verschafft hat“:³⁰ „Ich habe alles verworfen, was zu finden war, und was ich verworfen habe, ist für mich unwiederbringlich verschwunden [...], aller Stoff ist erschöpft. [...] Mir ist nichts eingefallen, ich habe es redlich versucht und habe mir nichts vorzuwerfen. Ich gehe.“ (VA, S. 302) Mit den letzten Worten ist die Ausgangssituation wieder hergestellt – mit dem entscheidenden Unterschied, dass sich nun auch die „dernière chance“ als vergeblich erwiesen hat.³¹ Paradoxe Weise erhält die letzte erfolglose Suche des Ich-Erzählers, indem sie selbst zum Gegenstand eines schriftlichen Dokuments wird, schließlich einen Sinn. Zwar kehrt das Ich ohne Geschichte heim, die *Vergeblichen Aufzeichnungen* bleiben jedoch – als Protokoll eines Scheiterns – zurück.

3. *Nachtstück* (UA 1963)

Der Einakter *Nachtstück* und das Hörspiel *Monolog* (1964) gehen *Tynset* und *Masante* unmittelbar voraus. Der konzeptionelle Neubeginn dehnt sich über die Prosa auch

³⁰ Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, S. 88.

³¹ Goll-Bickmann erkennt in dem Text eine „Kreisstruktur“: „Die allgemeinste Struktur der Sprachbewegung des Textes kann auch vorläufig als ein Suchen, Nicht-Finden und schließliches Sich-Finden im vorgängigen Zustand der (Selbst-)Entfremdung beschrieben werden.“ (Goll-Bickmann: *Aspekte der Melancholie in der frühen und mittleren Prosa Wolfgang Hildesheimers*, S. 295f.).

auf die ‚dialogischen‘ Genres aus: In beiden Stücken ist die äußere Handlung auf ein Minimum reduziert, annähernd zeitdeckend,³² und die Textstruktur folgt den monologischen Assoziationen eines schlaflosen Ich, das lediglich vermittels des Telefons einen rudimentären Kontakt zur Außenwelt aufrechterhält. Zwar wird der Solipsismus des Reflekteurs im *Nachtstück* durch den Auftritt eines Einbrechers durchbrochen (im *Monolog* wird auf die räumliche Präsenz eines ‚Antagonisten‘ verzichtet; weitere Personen sind vermittels des Telefons nurmehr medial anwesend); anstelle einer Story bildet den Ausgangspunkt jedoch ein Zustand, der sich „immer mehr verstärkt, bis er sich nicht mehr verstärken kann und dann die Geschichte abbricht und nur noch die Katastrophe erahnen läßt.“³³ Im Fall des Mannes aus dem *Nachtstück*, der zwischen seinen grauenvollen Erinnerungen und den Schlafmitteln stirbt, wird die Katastrophe allerdings in die „Geschichte“ hinein genommen; Hildesheimer versteht dessen „Entwicklung“ keineswegs im traditionell-psychologischen Sinne (etwa des Bildungsromans), sondern gemäß seiner Poetik des Absurden, die er bereits in den *Lieblosen Legenden* angewendet sieht: „Mit Spannung folge ich beim Schreiben der Entwicklung.“ Diese bleibt indes „(wie schon in [den] *Lieblosen Legenden* und den Einaktern) im Stadium des Zustandes, der sich stetig verschärft und die Katastrophe herbeiführt [...]“³⁴

In Äußerungen zu *Nachtstück* betont Hildesheimer seine Identifikation mit der Hauptfigur; er bezeichnet es gar als ein

Bekennnisstück [...]. Ich selbst schlafe miserabel, die Schlafmittel, die im Stück genannt werden, kenne ich aus eigener Erfahrung. Immer wenn ich die Zeitungen gelesen habe, packt mich die Schlaflosigkeit. Wer kann schlafen, wenn er über Deutschland liest?³⁵

Hier wird erstmals das „Schlüsselmotiv“³⁶ der Schlaflosigkeit an dem monologisierenden Ich auf der Bühne erprobt.³⁷ Die Reflexionen des Ich-Erzählers über die Gegenwart, seine Erinnerungen an eine schreckliche Vergangenheit und seine Angst vor Verfolgern, die ihn um den Schlaf bringen, den er doch so dringend als Flucht aus der Gegenwart sucht, strafen den oberflächlichen Eindruck einer scheinbaren Zeitlosigkeit von Hildesheimers Texten Lügen. Das Thema von Erinnerung und Vergessen bzw. der Unausweichlichkeit vergangener Schrecken, das auch den Rahmen für *Tynset* und *Masante* vorgibt, klingt hier deutlich an: „Aus diesen Zeiten ist mir wenig in Erinnerung geblieben, aber zu *sich*: wenn ich es recht bedenke – aus anderen Zeiten ist mir auch wenig in Erinnerung geblieben, *Pause*, *leise*: wenig – *beinah tonlos*: wenig, außer dem Entsetzlichen. Das bleibt.“³⁸ Auch die Gegenwart hält für ihn Beunruhigendes bereit:

32 Die gespielte Zeit umfasst zwischen etwa drei (im *Nachtstück*) und anderthalb Stunden (im *Monolog*).

33 Hildesheimer: *Ich werde nun schweigen*, S. 34f.

34 Hildesheimer: „Empirische Betrachtungen zu meinem Theater [1959]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VI: *Theaterstücke*. Frankfurt a. M. 1991, S. 820-823, hier S. 821.

35 Henning Richter: „Der Schlaflose. Gespräch mit Wolfgang Hildesheimer“. In: *Theater heute* 4 (1963), H. 4, S. 15.

36 Koebner: „Entfremdung und Melancholie“, S. 45.

37 Zu Beginn des Einakters lässt Hildesheimer den Mann sagen: „Ja, ich möchte schlafen können – [...] ich möchte liegen können, ruhen können, ohne daß mein Gehör seine Fühler nach allen Seiten ausstreckt – [...] zitternde Fühler.“ (Wolfgang Hildesheimer: *Nachtstück*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VI: *Theaterstücke*. Frankfurt a. M. 1991, S. 561-599, hier S. 565).

38 Ebd., S. 569.

Wiederum ist er nur via Telefon mit der Außenwelt verbunden; er nimmt jedoch aus eigener Initiative keinen Kontakt mit anderen Menschen auf, sondern erhält rätselhafte Anrufe: „[D]er am anderen Ende hört nicht zu. Er sagt nur: bitte notieren Sie! Und dann – dann diktiert er mir Zahlen. Es sind Zahlen mit einem Buchstaben dazwischen. Etwa so: 3227-B-4 –, 8539-M-2 –, 9582-S-7 – und so fort.“³⁹ Wie später in *Tynset* macht sich der Mann im *Nachtstück* selbst zum Teil des Spiels, das ihn in eine unbestimmte Panik versetzt und dessen Regeln er nicht durchschaut:

Und endlich – letztin erst – habe ich – ich weiß nicht warum – habe ich begonnen, Andere anzurufen, mitten in der Nacht. Ich wähle eine Nummer, und ich sage: Bitte notieren Sie! Und dann gebe ich die Zahlen weiter. *Atemlos*: Und wissen Sie, was geschieht? Jeder, den ich anrufe, ist bereit, so bereit, als habe er auf meinen Anruf gewartet. [...] Es ist – als wüßten alle ein Geheimnis, von dem ich ausgeschlossen bin –, ich, als einziger, weiß es nicht, weiß nichts. Ich gebe es nur durch, ich bin Vermittler, trage es von einem zum anderen, völlig unwissend, ein Zuträger, den niemand einweiht – ahnungslos – *sehr erregt*: – und vielleicht sogar Werkzeug in furchtbaren Händen, – wer weiß?⁴⁰

Der Raum im *Nachtstück* präfiguriert die Ausgangssituation von *Tynset*. In der Regieanweisung heißt es: „*Ein großes, dunkles, altmodisches Zimmer in ‚herrschaftlichem Stil‘. Es könnte auch in einem Schloß sein. [...] Die Atmosphäre des Zimmers ist bedrückend. Es ist Nacht. Das Zimmer ist erleuchtet.*“⁴¹ Auch der Mann im *Nachtstück* bereitet sich (wie der Protagonist der „Schläferung“) auf seinen Schlaf vor;⁴² verschiedene Rituale und unzählige Barbiturate unterschiedlicher Stärke sollen ihm dabei helfen. Noch sucht er nach Betäubung seiner Schmerzen und Ängste, sein Rückzug ist vollzogen, wird von ihm jedoch – zumindest unterschwellig – als leidvoll empfunden: „Wer weiß überhaupt noch, daß ich existiere? Wer von den wenigen, die es je gewußt haben – die ich es habe wissen lassen? [...] Ich will niemanden kennen lernen. Dazu ist es jetzt zu spät. Ich will schlafen.“⁴³

Die Grundsituation des *Nachtstücks* setzt sich im Hörspiel *Monolog* fort: „Auch hier liegt ein Monologsprecher im Bett und erinnert sich an seine Vergangenheit, auch hier kommt ihm die Welt vermittelt des Telefons ins Haus.“⁴⁴

4. *Monolog* (1964)

In den Texten von *Schläferung* über die *Vergeblichen Aufzeichnungen* bis zum *Nachtstück* und zum *Monolog* zeichnet sich ein mediales Durchspielen der monologischen Situation ab, das schließlich, nachdem es in der Prosa seinen Ausgangspunkt genommen hat, mit *Tynset* und *Masante* wieder dorthin zurückkehren wird. In der genrespezifischen Darstellungsform des Einakters leisten Gesten und Mimik des Mannes, wie sie in den Nebentexten eingefordert werden, eine Verstärkung des Eindrucks seiner existentiellen Angst: „*Gequält*: [...] *Er nimmt das Taschentuch und wischt sich das Gesicht.* [...] [E]r schüttelt den Kopf, als versuche er, die unangenehme Erinnerung

39 Ebd., S. 587.

40 Ebd., S. 588.

41 Ebd., S. 563.

42 „*Es schlägt zehn.* / MANN *sieht auf die Wanduhr*: Zehn Uhr. Meine Stunde. Die Stunde der Vorbereitung.“ (Ebd.)

43 Ebd., S. 586.

44 Peter Hanenberg: *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1989 (= Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur; 9), S. 108.

abzuschütteln [...] mit Entsetzen in der Stimme: [...] Er verbirgt sein Gesicht in den Händen.⁴⁵ Das Hörspiel – in dem aus dem ‚Mann‘ ein ‚Sprecher‘ wird – bietet andere technische Voraussetzungen, deren Verwendung Hildesheimers Suche nach dem geeigneten Genre erhellt. Hier wird, wie Chiadò Rana betont, „das Ein- und Abblenden [...] schon sehr bewußt inszeniert. Es scheint, als ob der Sprecher selbst der Regisseur ist, der am Mischpult sitzt.“⁴⁶ Diese ‚Regiefunktion‘ des Sprechers ermöglicht nicht nur ein Hin- und Herschneiden zwischen den telefonischen Ansagen („Wetterbericht“, „Trost (evang.)“, „Trost (kath.)“, Kochrezepte) und den Kommentaren des Sprechers, sondern auch einen Wechsel zwischen monologischem („aside-“) Sprechen und dem telefonischen Dialog mit ‚Helga 1‘⁴⁷ oder ‚Helga 2‘.⁴⁸ Darüber hinaus steuern die Assoziationen auch die Akustik des Hintergrunds, der ihnen flexibel angepasst wird:

Der im Folgenden beschriebene Hintergrund wird langsam eingeblendet.

...so ein Tag im späten Herbst, Oktober, wenn der Oktober vor Dunst schon novembrig wird und im Nebel die Möwen lauter schreien [...].⁴⁹

Ein wenig später heißt es in der Regieanweisung: „Hintergrund einblenden und die Akustik entsprechend dem Text variieren.“⁵⁰ Im Hörspiel werden die Vorzüge des Genres ausgeschöpft, um eine Atmosphäre zu schaffen, die die Isolation des Sprechers suggestiv unterstützt, zugleich aber das Ensemble der akustischen Erscheinungen auf ihn fokussiert: „So bleibt im *Monolog* die Stimme des Sprechers ein stabilisierender Faktor, ebenso wie die Geräuschkulisse, die ihn lokalisiert. [...] Dagegen ist die Identität des monologisierenden Ichs in *Tynset* viel offener, beweglicher und unbestimmbar.“⁵¹

Epilog: Die großen Prosamonologe *Tynset* (1965) und *Masante* (1973)

Deutlicher noch als *Nachtstück* stellt sich *Monolog* als Vorstudie zu *Tynset* dar,⁵² zumal einige Passagen wörtlich aus dem Hörspiel in den im selben Jahr erscheinenden Roman übernommen werden. Mit dem Titel „Monolog“ – gleichsam programmatische Überschrift der folgenden Werkphase – ist die Sprechsituation benannt, die jedoch durch andere, vermittels des Telefons in die „autistische“⁵³ Isolation des Sprechers eindringende Stimmen unterlaufen wird, die in *Tynset* (mit Ausnahme der Telefonansagen und weniger Sätze Celestinas) ausgespart sind:

⁴⁵ Hildesheimer: *Nachtstück*, S. 569.

⁴⁶ Christine Chiadò Rana: *Das Weite suchen. Unterwegs in Wolfgang Hildesheimers Prosa*. Würzburg 2003 (= *Literatura*; 14), S. 72.

⁴⁷ Vgl. Hildesheimer: *Monolog*, S. 345.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 359.

⁴⁹ Ebd., S. 334.

⁵⁰ Ebd., S. 336.

⁵¹ Chiadò Rana: *Das Weite suchen*, S. 53f.

⁵² Als solche wird *Monolog* auch von Koebner (*Entfremdung und Melancholie*, S. 49), Chiadò Rana (*Das Weite suchen*, S. 53) und Puknus verstanden, der auf die unterschiedlichen Dimensionen der Texte hinweist: „'Monolog' ging unmittelbar [...] ‚Tynset‘ (1965) voraus [...], doch kann das Hörspiel, bei allem Eigenwert, nur die Bedeutung einer Etüde gegenüber den ungleich weiter gespannten Dimensionen des großen Prosa-Monologs beanspruchen.“ (Puknus: *Wolfgang Hildesheimer*, S. 5).

⁵³ Heinz Puknus: „Das Scheitern der Welt. Hildesheimers Hörspiele der siebziger Jahre“. In: *Text+Kritik* 89/90 (1986): Wolfgang Hildesheimer, S. 108-116, hier S. 109.

Dieses Grundparadox des theatralischen Monologs bezeichnet auch das Hörspiel mit seinem Titel, der insofern ein Metatitel ist. Der Titel *Monolog* thematisiert das Medium selbst. Durch das Auftreten anderer Stimmen wird der Monolog als solcher zwar durchbrochen, er bestätigt sich aber wieder in der Regiefunktion des Sprechers. In „*Tynset*“ dagegen entsteht die Mehrstimmigkeit nicht in mehreren Stimmen, sondern in einer.⁵⁴

In *Tynset* und *Masante* bündelt und radikalisiert Hildesheimer die formalen Spezifika, die er bereits in „Schläferung“, den *Vergeblichen Aufzeichnungen*, dem *Nachtstück* und dem Hörspiel *Monolog* durchgespielt hatte – die radikale zeitliche Verdichtung⁵⁵ und Subjektivierung bei gleichzeitiger Reduktion von Interaktion und äußerer Handlung,⁵⁶ das zurückgezogene, (schlaflos) assoziierende Ich, die zirkuläre Struktur – und überführt sie in eine monologische und monoperspektivische Prosa, die ebenfalls vom Bewusstsein der Reflekteure sowie von einer inhaltlich und formal radikal reduzierten Grundsituation ihren Ausgang nimmt,⁵⁷ die mit dem ersten Satz *Tynsets* quasi-programmatisch festgeschrieben wird: „Ich liege in meinem Bett“.⁵⁸

Damit zehren auch die beiden großen Prosamonologe von Hildesheimers übersetzerischer Tätigkeit, die mit seinen eigenen künstlerischen Interessen eng verzahnt ist; war es zunächst die Auseinandersetzung mit Barnes' *Nightwood*, die den Beginn der monologischen Phase markierte, so schließt sich an den Abschluss *Tynsets* die (Teil-)Übersetzung von Joyce' *Finnegans Wake* an, die ihren Niederschlag zunächst in einer Radiosendung im NDR/SFB findet: *Übersetzung & Interpretation einer Passage aus ‚Finnegans Wake‘ von James Joyce (1967)*,⁵⁹ schließlich in der Übertragung des gesamten ‚Anna Livia Plurabelle‘-Kapitels.⁶⁰ Hildesheimers kenntnisreiche Gegenüberstellung der beiden großen Romane von James Joyce lässt die formalen Differenzen zwischen ihnen deutlich hervortreten:

54 Chiodò Rana: *Das Weite suchen*, S. 74f.

55 Die erzählte Zeit in *Tynset* umfasst zehn Stunden (von etwa elf Uhr am Abend bis zum folgenden Morgen um neun), in *Masante* einen Nachmittag und eine Nacht.

56 Hildesheimer mag zwar beteuern, dass es nicht seine Absicht gewesen sei, das „Gerüst *Tynset* mit neuem Material zu füllen“, dennoch sind stoffliche Reste in *Masante* eingearbeitet worden: Die Themen, die den Ich-Erzähler beschäftigen und sich in seinen Assoziationen zu Knotenpunkten verdichten, bleiben weitgehend die gleichen und werden, wie die Reflexionen über den Tod, variiert oder, wie das Häscher-Thema, weiter ausgestaltet. Die Tatsache jedoch, dass sich der *Tynset*-Erzähler noch einmal „aufgemacht“ hat (vgl. Hildesheimer: „Die Subjektivität des Biographen“, S. 464), was am Ende *Tynsets* höchst unwahrscheinlich ist, und die veränderte räumliche Situation in *Masante* ziehen eine Öffnung des Textes nach sich: „Der Monolog von ‚Masante‘ ist ‚welthaltiger‘ als der von ‚Tynset‘.“ (Puknus: „Wolfgang Hildesheimer“, S. 4.)

57 Ebd., S. 7.

58 Wolfgang Hildesheimer: *Tynset*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. II: *Monologische Prosa. Tynset. Masante*. Frankfurt a. M. 1991, S. 7-153, hier S. 9.

59 Wolfgang Hildesheimer: „Übersetzung und Interpretation einer Passage aus ‚Finnegans Wake‘ von James Joyce [1969]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 338-351.

60 James Joyce: *Anna Livia Plurabelle*. Frankfurt a. M. 1970 (= Bibliothek Suhrkamp; 253). *Nightwood* ist in seiner Polyphonie stark von Joyce' *Finnegans Wake* beeinflusst, so dass bereits die Arbeit an *Nightwood* Hildesheimer immer wieder auf Joyce' letztes großes Prosawerk verwies, dessen notorische ‚Unübersetzbarkeit‘ einen besonderen Reiz auf ihn ausgeübt hat: „Daß *Nightwood* an der Grenze des Übersetzbaren schien, das hat mich gereizt, und bei Joyce war es ähnlich: es war mein Ehrgeiz angestachelt, etwas zu vermitteln, von dem alle behaupten, daß es nicht zu vermitteln ist.“ (Hildesheimer: „Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Dierk Rodewald“, S. 160.)

Finnegans Wake is dominated throughout by the method of reducing a score of voices to one singular linear system within which words and word combinations become augmented chords of audible meaning. It is thus the intensification and enhancement of the inner monologue exercised in "Ulysses".⁶¹

In bewusster Abgrenzung von *Finnegans Wake*, wo „mehrere Partitur-Systeme in ein System gebracht“ sind, ging es Hildesheimer nicht darum, „mehrere Systeme [...] oder mehrere Zeit-Zyklen“ einzufangen, in seiner monologischen Prosa „erzählt der Ich-Erzähler, er rekapituliert sich selbst. Das ist ja bei Joyce nicht der Fall. [...] Es ist nur ein System, eine Linie. Mir kam es darauf an, diese Linie völlig klar zu machen.“⁶² Anders verhält es sich freilich mit der ‚Penelope‘-Episode des *Ulysses*: Sie ist monologisch und monoperspektivisch, wie *Tynset* und *Masante*. Hier fand Hildesheimer die radikale subjektive Vermittlung durch ein assoziativ reflektierendes Ich, die Lyrisierung der Gedanken, die Verdichtung von Zeit im Erzählstrom als formales Muster, gleichsam in höchster Vollendung vorgeprägt: „Molly lernen wir nur im Bett kennen, [...] in Erwartung des Schlafes vor sich hin assoziierend. (Dieser Monolog, kompositorisch eine Engführung, ist eines der vollkommensten Seelengemälde der erzählenden Literatur.)“⁶³

Die Parallelen zwischen *Tynset* und dem ‚Penelope‘-Monolog sind evident: Indem der Reflekteur (wie Molly Bloom) im Bett vorgestellt wird, ist – hier wie dort – der größtmögliche Verzicht auf äußere Handlung signalisiert; die Flut der Sinnesreize, denen das Subjekt normalerweise ausgesetzt ist, wird bis auf ein Rinnsal reduziert.

Eine Passage eines Artikels „Über James Joyce“, der bereits 1946 in der Zeitung *Radio Week* des Public Information Office in Jerusalem erschien, widmet Hildesheimer dem *stream of consciousness*-Verfahren im *Ulysses*, das er als Fortschreibung des Surrealismus begreift:

It is in "Ulysses" that Joyce introduces his "stream of consciousness" method, i. e. the exact and automatic recording of the working and reaction of the mind. This has been called Surrealism and so it is if we use our own subconscious and put it down without moral or aesthetic censorship. But if it is – as in Joyce's case – used for the workings of the minds of others an intellectual effort is needed by far more complex than in the writing of an ordinary descriptive novel. In "Ulysses" it is therefore no longer the author describing and analysing events but the characters experiencing them and reacting. [...] [N]othing which has ever been written could be more moving than Molly's daydream at the end of the book [...].⁶⁴

Konfrontiert man Hildesheimers *Tynset* mit der literarhistorischen Entwicklung des Inneren Monologs, so könnte man zu dem (oberflächlichen) Urteil gelangen, dass Hildesheimer an einem Entwicklungsstadium dieser Technik ansetzt, als diese noch

61 Wolfgang Hildesheimer: „The Jewishness of Mr. Bloom [1984]“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 183-195, hier S. 183.

62 Zitate in diesem Absatz aus Durzak: „Ich kann über nichts anderes schreiben als über ein potientiell Ich“, S. 278f.

63 Wolfgang Hildesheimer: „James Joyce: ‚Ulysses‘“ [1979]. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 421-424, hier S. 422 f. Zur Rezeption des für Hildesheimer „bedeutendsten Schriftsteller unseres Jahrhunderts“ (Wolfgang Hildesheimer: „Joyce-Symposium '84. Ein Gespräch mit Wolfgang Hildesheimer“. In: *taz* (19.6.84), S. 9.) vgl. Maren Jäger: *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945*. Tübingen 2009 (= Studien zur deutschen Literatur; 189), bes. Kap. 4.

64 Wolfgang Hildesheimer: „Über James Joyce“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. VII: *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 273-275, hier S. 274.

in den Kinderschuhen steckte. Dujardin und Schnitzler sahen sich mit dem Problem konfrontiert, dass der Innere Monolog – radikal durchgeführt – einen Verzicht auf die Erzählung äußerer Handlung erfordert. Dies führte freilich zu erheblichen Störungen im Inneren Monolog. An derartige Unbeholfenheiten erinnert *Tynset* streckenweise, etwa wenn der Reflekteur mitteilt: „Ich stehe auf und schlüpfe in meine Hausschuhe. Es ist mir kalt, ich trage nämlich ein Nachthemd“. ⁶⁵ Der Vorwurf, dass Hildesheimer hinter den technischen Möglichkeiten, die Joyce für den Inneren Monolog erschlossen hat, zurückbleibe, zielt jedoch an seinen Intentionen vorbei:

DURZAK: Die Form der realistischen, deskriptiven Reportage des Unbewußten – das ist jetzt eine vage Formulierung für das, was Joyce versucht hat – findet man eigentlich nicht in „*Tynset*“ und „*Masante*“. Dort ist der Monolog eigentlich artifiziell, arrangiert. [...] Aber ist das nicht auch eine künstlerische Einschränkung, die Sie sich auferlegen?

HILDESHEIMER: Künstlerische Einschränkung will ich nicht sagen. Die Absicht war eine andere, und naturgemäß war das Resultat ein anderes. [...] Das ist doch bei Joyce, mit dem ich mich natürlich nicht messen kann, etwas ganz anderes. Das kosmische Element in „*Finnegans Wake*“, dieses ungeheuerliche Vorhaben, das konnte einmal realisiert werden und bezeichnenderweise nicht mehr danach. Auf diese Ansprüche mußte ich natürlich notwendigerweise sowieso verzichten. Es war allerdings auch nicht meine Absicht. ⁶⁶

Selbstredend kann es Hildesheimer nicht um eine Neuauflage des *Finnegans Wake*-Projekts oder um eine Ausdehnung des ‚Penelope‘-Experiments auf 300 Seiten gegangen sein. Die wichtigsten Differenzen zwischen der *Ulysses*-Episode und *Tynset* sind formaler Art: Bei den Assoziationen des *Tynset*-Ich handelt es sich nicht um einen *Inneren*, sondern um einen *erzählten* Monolog. Zahlreiche Signale im Text deuten darauf hin, dass *Tynset* und *Masante* keine Gedankentranskripte sein sollen, sondern gesprochene Sprache. Diese ist nach allen Regeln epischer Kunst gestaltet und weist einen hohen Grad an strukturell-thematischer Durchformung auf – besonders in denjenigen Episoden, die vorab veröffentlicht wurden (etwa die ‚Betttfuge‘, die ‚Hähne Attikas-Toccata‘ oder die ‚Gesualdo-Kadenz‘) und als weitgehend selbstständige narrative Kompositionen in den Assoziationsfluss eingewoben sind. ⁶⁷ „Formale Bewältigung ist das Vehikel, auf dem das automatisch ins Werk fließende Bewußtsein des Ich-Erzählers sich bewegt.“ ⁶⁸

65 Hildesheimer: *Tynset*, S. 50.

66 Durzak: „Ich kann über nichts anderes schreiben als über ein potentielles Ich“, S. 276f.

67 In der Forschung ist mit Blick auf *Tynset* und *Masante* zunächst weitgehend unreflektiert von „Bewußtseinsstromromanen“ die Rede. Vgl. exemplarisch Koebner: „Entfremdung und Melancholie. Zu Hildesheimers intellektuellen Helden“, S. 54 (u. ö.): „Der Bewußtseinsstrom wird den Icherzählern Hildesheimers – zumal in *Tynset* – zum Medium, das die subjektive und objektive Erfahrung ihrer Entfremdung vermittelt“; Goll-Bickmann: „Dennoch bricht aus dem Bewußtseinsstrom immer wieder in besonderer Schärfe die Erinnerung an den Faschismus hervor, namentlich das Entsetzen über die Taten einzelner“ (*Aspekte der Melancholie in der frühen und mittleren Prosa Wolfgang Hildesheimers*, S. 198) und Hoffmann: „Das Erzählen [in *Masante*] erscheint so in noch stärkerem Maße als in *Tynset* als Wiedergabe des in sich kreisenden ‚stream of consciousness‘ des Erzählers“ (*Prosa des Absurden*, S. 248). Eher selten findet eine differenziertere Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚Bewusstseinsstrom(roman)‘, ‚stream of consciousness‘ oder ‚Innerer Monolog‘ statt, wie bei Helmut Heißenbüttel, der ausführt, der *Tynset*-Erzähler sei „von sozusagen höherer Art [...]“, eine erzählerische Verkörperung des grammatischen Ich und doch zugleich etwas konkret Umfassenderes. Das Ego selbst, so könnte man, vergrößert sagen, ist schlaflos geworden.“ („Nur Erfindung, nur Täuschung?“. In: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989 [= suhrkamp taschenbuch materialien; 2103], S. 212-215, hier S. 213f.) Erst Michael Scheffel (zuletzt: „Von der unaufhörlichen Gegenwart des ‚großen Rätsels‘. Wolfgang Hildesheimers *Tynset* oder ‚The end of fiction‘“. In: *Der Präsensroman*. Hrsg. von Armen Avanesian u. Anke Hennig. Berlin u. a. 2013 [= narratologia; 36], S. 196-209, bes. S. 206f.) gelingt eine präzise narratologische Bestimmung der Erzählsituation in *Tynset*.

68 Durzak: „Ich kann über nichts anderes schreiben als über ein potentielles Ich“, S. 292.

Hildesheimer versucht in seiner Prosa Antworten auf die Frage nach der Darstellbarkeit einer als zunehmend absurd erfahrenen Wirklichkeit zu geben; an den Mitteln der Darstellung hapert es nicht – die Wirklichkeit selbst ist abhanden gekommen: „Es fehlt die eine kollektive Realität. [...] Wo wäre der Realitätsbegriff, der sich noch auf einen allgemeinen Erfahrungskonsens stützen könnte?“⁶⁹ Literarische Mimesis, die sich ihrer Begrenztheit bewusst ist, kann, so scheint es, für Hildesheimer nur durch eine radikale Subjektivierung der Prosa unternommen werden. Die traditionelle Form des Romans wird verabschiedet zugunsten einer monologischen Selbstinszenierung des Erzählens durch die Reflekteure in *Tynset* und *Masante*. Auf beide trifft zu, was Hildesheimer von den Bewusstseinswelten der *Ulysses*-Protagonisten sagt:

Kein noch so peripherer Gedanke, keine noch so flüchtige Erregung bleibt uns verborgen. [...] [W]ir hören die Stimmen, die sie selbst nicht hören, die ihres Unbewußten. [...] Eines erklärenden Kommentars bedarf es nicht. [...] Während sie sprechen, spricht es aus ihnen, beredt und üppig.⁷⁰

Mit dem Schluss von *Masante*, das nach über siebenjähriger Arbeit erschien und durch die Übernahme der Erzählerfigur von *Tynset* sowie zahlreicher Motive (trotz formaler und situativer Differenzen) als „Fortsetzung“ von *Tynset* gelesen werden kann,⁷¹ ist eine Grenze abgesteckt, hinter die es für Hildesheimer kein Zurück gibt. Mit *Masante* erreicht die ‚monologische Phase‘ einen Abschluss, der endgültiger kaum sein könnte: Nachdem er seinen Reflekteur, Stimme, Quelle und Medium der Assoziationen, sprichwörtlich „in die Wüste geschickt“ hat,⁷² ist Hildesheimer die letzte denkbare Erzählinstanz abhanden gekommen: „Am Ende von ‚Tynset‘ hatte ich diesen Ich-Erzähler noch. Am Ende von ‚Masante‘ ist er wahrscheinlich in der Wüste verloren gegangen. Jetzt habe ich niemand mehr.“⁷³

Die konsequente Rückbindung der monologischen Prosa an ein Subjekt führt unweigerlich dazu, dass mit dem Verschwinden des Erzählers auch das (fiktionale) Erzählen ans Ende gelangt. Die unbedingte Konsequenz innerhalb seines literarischen Werkes drängt Hildesheimer ins Verstummen,⁷⁴ das vom Reflekteur in *Masante* antizipiert wird, indem er den Sinn und die Stichhaltigkeit literarischer Konstruktionen von Geschichten in Frage stellt:

69 Peter Horst Neumann: „Hildesheimers Ziel und Ende. Über ‚Marbot‘ und die Folgerichtigkeit des Gesamtkunstwerks“. In: *Text+Kritik* 89/90 (1986): Wolfgang Hildesheimer, S. 20-32, hier S. 24f.

70 Hildesheimer: „James Joyce: ‚Ulysses‘“, S. 422.

71 Die Gestaltung der Erzählinstanz mit ihren stilistischen Eigenarten, ihrer bis ins Pathologische gesteigerten Sensibilität sowie die autobiographische Komponente legen nahe, dass der Erzähler von *Tynset* mit dem von *Masante* identisch ist – was Hildesheimer nachdrücklich bekräftigt: „[S]o setzt sich der Ich-Erzähler, also die Figur, meine Identifikation, in *Meona* fort. [...] Er macht sich noch einmal aus dem Versteck von *Tynset* auf, um sich an ein sicheres Versteck zu begeben, wo er seiner Meinung nach Sicherheit hat. [...] [E]r setzt sich noch einmal den Gefahren aus, die in *Tynset* bereits erwähnt werden [...]. Und von diesem Versteck aus rückblickend meditiert er noch mal erstens über die Reise selbst und zweitens, auch wieder anhand der Requisiten, die sich ihm bilden, über die Vergangenheit der Requisiten, fächert also wieder ins Breite.“ (Hildesheimer/Jens: „Selbstanzeige“, S. 230.)

72 Vgl. Hildesheimer: „Ich werde nun schweigen“, S. 53: „Der Stoff ist mir ausgegangen, und dann war diese Wüste [...] genau der richtige Ort, topographisch gesehen, wo ich aus einem Standpunkt die Wahrheit machen konnte: jemanden in die Wüste schicken.“

73 Durzak: „Ich kann über nichts anderes schreiben als über ein potentielles Ich“, S. 286.

74 *Mozart* und *Marbot* bezeichnet er rückblickend als „Flucht“ (vgl. Hildesheimer: „Joyce-Symposition ‘84“, S. 9).

Wo also lag der Sinn einer Spekulation, die niemanden erreicht? Was sollte sie festhalten, und für wen? Gelingen konnte mir nichts mehr, die Zeit des Gelingens ist vorbei, so wie auch die Zeit derer, die Gelungenes wollen. Nur noch Fragmente, Dinge, die immer im Entstehen bleiben, doch das ist meine Sache nicht, ich habe immer Fertiges, Vollkommenes haben wollen –: mein Fehler. Damit bringt man es nicht weit. Wozu erzähle ich mir Geschichten, als sei ich nicht der, dem sie geschehen sind? Weil ich es nicht mehr bin? Weshalb will ich sie hören, als sei die Vergangenheit, aus der sie kommen, jemals wirklich gewesen, als hätte sie jene Geborgenheit geboten oder auch nur versprochen, in der ein erfundenes Geschehen, bis zu seinem erfundenen Ende weiterentwickelt, irgendeiner Wirklichkeit entspricht? Weshalb wollte ich mich selbst bezwingen, da mir doch die Frage warum immer im Gehirn stand? Nur weil der Zwang nicht nachließ? So blieb ich immer mein eigener Zuhörer, allerdings habe ich mir immer aufs Wort geglaubt. Niederschreiben um abzustreifen, das war das Experiment, ist es schon gemacht? Verstrickt, verknötet im Netz der Identifikationen.⁷⁵

75 Hildesheimer: *Masante*, S. 348.

Unbewusstes Aufnahmevermögen. Wolfgang Hildesheimer über Wirklichkeit und Einbildungskraft

Unser Leben – nichts Geringeres sei das Thema dieses Buches. Renata Adlers *Speedboat* war 1976 in den USA erschienen und von Autorenkollegen und Kritikern wegen seines verstörenden Blicks auf die überlieferten Merkwürdigkeiten und neuen Schrecken der Gegenwart gepriesen worden. Siegfried Unseld erwog sogleich eine Übersetzung des Buches für den Suhrkamp Verlag und bat Wolfgang Hildesheimer um dessen Einschätzung. Hildesheimers Antwortbrief ist in vieler Hinsicht bemerkenswert: als eminent scharfsinnige, weitgehend unbeachtete Lektüre von Adlers Kultbuch, als meines Wissens eines von insgesamt nur zwei Beispielen, in denen Hildesheimer sich zu amerikanischer Literatur äußerte,¹ und drittens als erstaunliches Dokument poetologischen Nachdenkens über die Frage, wie schreibend sich auf *unser Leben* im 20. Jahrhundert antworten ließe; in letztgenannter Hinsicht verzweigt sich Hildesheimers vermeintlich marginaler, zweiseitiger Brief auf subtile Weise in sein weiteres Werk.

Unser Leben als absurden Ablauf und Leerlauf zu entlarven, erfordere normalerweise keinen besonderen Scharfsinn, so Hildesheimer. „Aber dieses Buch tut mehr“: In Adlers *Speedboat* sei ein hochintelligentes, geistvolles, im Alltag verankertes Individuum als Erzählstimme am Werk, ausgestattet „mit einem vielschichtigen und seismographischen Bewußtsein und einem unwiderstehlichen Sinn für Komik“². Unter jener Komik leuchte „kontrapunktisch, mitunter nur zart angedeutet“, tiefe Trauer darüber auf, dass „alles so ist, wie es ist, und nicht, wie es sein sollte“. Mit Eskapismus hat dies nichts zu tun. Renata Adler schrieb seit 1963 als Reporterin für *The New Yorker*, das bedeutendste intellektuelle Magazin der USA, dort war auch ein Großteil der Texte aus *Speedboat* in erster Fassung erschienen; ebenfalls 1963 war im *New Yorker* zum Beispiel Hannah Arendts *Report on the Banality of Evil* über den Eichmann-Prozess in Jerusalem publiziert worden. Mit Arendt sind Adlers Schriften – bis heute – im Interesse und in der Sorge um die *Tatsachen* verbunden, die das Gewebe der gemeinsamen, das heißt politischen Welt ausmachen und anhaltend unser Urteil herausfordern. Ungeachtet der unterschiedlichen Genres ihres Schreibens, schaffen Autoren wie Adler, Arendt und Hildesheimer, Bachmann und Eich, von denen später die Rede sein wird, in ihren Texten eine Welt, die sich zur *Welt* ins Verhältnis setzt – und zwar im Modus, und somit im Urteil, ihrer Darstellung.

1 Die zweite bedeutsame Ausnahme ist Djuna Barnes' Roman *Nightwood*, den Hildesheimer ins Deutsche übertrug, mit nachhaltigen Folgen für sein eigenes Schreiben; allerdings ist Barnes' Prosawerk so sehr im Europa des frühen 20. Jahrhunderts verankert, dass es schwerlich als „eminent amerikanisches Buch“ gelten kann, wie Hildesheimer Adlers *Speedboat* nannte.

2 Wolfgang Hildesheimer: „Über Renata Adlers ‚Rennboot‘“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt a.M. 1991, S. 443f. – Im Folgenden finden sich Zitate, die nicht extra ausgewiesen sind, an der zuletzt nachgewiesenen Textstelle.

Neben dem soeben Erwähnten handle Adlers Buch, so Hildesheimer, auch von der „Vergeblichkeit des Verlangens, als differenzierender und sensibler Intellektueller mit genauen Wertmaßstäben und moralischem Engagement eine sinnvolle Existenz führen zu können“. Eigenartig sublim, schwebend, leicht vermöge Adler die „Melancholie über diese Vergeblichkeit“ zu formulieren – als beiläufigen Bericht, als Rückblende oder Abschweifung, wie am Rande notiert. Hildesheimers geschwinde, listenartige, reihende Beschreibung nimmt den Ton und Rhythmus auf, in dem Renata Adlers *Speedboat* gehalten ist. Im titelgebenden Kapitel entwickelt sie die programmatische und poetologische Metapher: Ein Rennboot rast gleichsam übers Wasser, springt von Welle zu Welle, schlägt hart auf den Kämmen auf, monströs röhren Motor und Schiffsschraube, sobald sie in der Luft sind, unterbrochen nur von bruchstückhafter Stille, wenn der Antrieb für den nächsten Moment ins Wasser greift.³ Im Körper der Betrachter – und des Betreibers – bleibt der Eindruck einer gewaltigen Kraft, die den Einzelnen über den Abgrund hinwegschießen lässt – ins kurzfristige Heldentum oder in die fatale Havarie. Ein Bild der Moderne. Ein Bild ihrer Untiefen und ihres Überschwangs. Ein „hinreißend gutes Buch“ nennt Hildesheimer Adlers *Speedboat*, jedenfalls die fünf Sechstel, die er verstehe, denn „um das fehlende Sechstel“ und bestimmte Metaphern zu begreifen, müsse man wohl Amerikaner oder Amerika-Kenner sein.⁴ Für die Lektüre sei Vertrautheit mit dem Kontext jedoch nicht entscheidend, denn Struktur und sprachliche Dichte erlaubten das Buch „irgendwo aufzuschlagen und darin zu lesen“. Formal brillante Notate, die „scheinbar nüchtern“ und „manchmal pokergesichtig“ und also „in Wirklichkeit“ *unser Leben* darstellen.

Machen wir einen Versuch, schlagen wir *Speedboat* irgendwo auf und lesen darin. Am Beginn, noch bevor die Geschichte einsetzt, steht ein Motto, ein Zitat aus Evelyn Waugh's *Vile Bodies*, eine Frage kursiv gesetzt wie Hildesheimers Hervorhebung von *unser Leben* als umfassendes Thema in Adlers Buch: *What war? – Welcher Krieg?*, fragt dort ein Permierminister in scharfem Ton. Niemand habe ihm etwas von einem Krieg gesagt. Man hätte ihm das wirklich mitteilen müssen. „And presently, like a cycling typhoon, the sounds of battle began to return.“ Und augenblicklich begann, wie ein ein kreisender Wirbelsturm, der Schlachtlärm wiederzukehren. *Welcher Krieg?* Renata Adlers Buch erschien im Jahr nach Ende des Vietnam-Krieges, inmitten des Kalten Krieges, im Jahrhundert der beiden Weltkriege und ihrer Verwüstungen. Im Zitat kehrt der Lärm des Krieges wieder, nachdem ein Regierungschef sich in offensichtlicher Wirklichkeitsverweigerung als verantwortungslos und dumm selbst entlarvt. Vor dem Hintergrund von Texten wie *Tynset* kann man sich vorstellen, wie bereits diese anfänglichen Töne im Resonanzraum Hildesheimers literarische wie politische Aufmerksamkeit hervorriefen. Hören und sehen wir weiter hinein in Adlers Antwort auf diese Wirklichkeit des 20. Jahrhundert. Zum Beispiel der erste Absatz:

Nobody died that year. Nobody prospered. There were not births or marriages. Seventeen reverent satires were written – disrupting a cliché and, presumably, creating a genre. That was a dream, of course, but many of the most important things, I find, are the ones learned in your sleep. Speech, tennis, music, skiing, manners, love – you try them waking and perhaps balk at the jump, and then you're over. You've caught the rhythm of them once and for all, in your sleep at night. The city, of course, can wreck it. So much insomnia. So many rhythms collide. The salesgirl, the landlord, the guests, the bystanders, sixteen varieties of social circumstance

³ Vgl. Renata Adler: *Speedboat*. New York 2013 [zuerst: 1976], S. 77.

⁴ Hildesheimer: „Über Renata Adlers ‚Rennboot‘“, S. 443f.

in a day. Everyone has the power to call your whole life into question here. Too many people have access to your state of mind. Some people are indifferent to dislike, even relish it. Hardly anyone I know.⁵

Niemand starb dies Jahr. Für niemanden gereichte es zu Größerem. Keine Geburten, keine Heiraten. Siebzehn Satiren wurden geschrieben – ließen ein Klischee auffliegen und schufen, vermutlich, ein neues literarisches Genre. Dies, die Schaffung eines neuen Genres, sei selbstverständlich ein Traum – aber die wichtigsten Dinge, findet die Erzählerin, seien genau jene, die man im Schlaf erfahre und zu verstehen lerne. Im Schlaf, in der Nacht erfasse man deren Rhythmus. Die Stadt könne dies freilich unterminieren. All die Schlaflosigkeit. All die kollidierenden Rhythmen. Fast wirkt es, als sei man an den Beginn von *Tynset* versetzt. Die Unruhe. Die Schlaflosigkeit. Das nächtliche Hinaushorchen in die Umgebung. Die umfassenderen Umstände. Die wachträumerische Besinnung auf ein erst noch zu findendes Verstehen und Notieren.

Die Hauptfigur und Erzählerin von *Speedboat*, Jen Fain, arbeitet als Reporterin für das New Yorker Boulevardblatt *Standard Evening Sun*. Sie registriert, sie notiert im Stil des zitierten ersten Absatzes mehr oder weniger *alles*: die fette Ratte, die ihr nachts an der 57. Straße über den Weg läuft, den Stand des Dow-Jones-Index, die Marotten eines Redakteurs mit Wörtern wie „lau“ oder „anfechtbar“, Jennis Joplins Liedzeile „Freedom’s just another word for nothing left to lose“, ihre Abscheu vor moralisierendem Ton, ein Pressebriefing im Frühjahr 1967 in Kairo, wo sie wegen eines gestrichenen Fluges beinahe festgesehen hätte, bevor wenige Tage später der Sechs-Tage-Krieg begann, die kreischenden Geräusche der „neun kreuzweise übereinanderhängenden Hochbahngleise“⁶ an *Broadway Junction* in New York, ihr Fluglehrer, der ein Veteran aus dem Korea-Krieg ist, die Erinnerung an ihre von Kommunisten geführte Reformschule mit verpflichtendem Ballettunterricht für Jungen und Mädchen, der junge bärtige Typ in der Public Library, der täglich Stapel von Literatur durchforstet, seine Fingernägel mit den Blattecken säubert und auf die Frage, wozu er all die Bücher brauche, zur Antwort gibt: „Forschung. Ich schreibe meine Autobiographie.“⁷

Jen Fains vielgestaltiges Registrieren verfährt schnell, ungefiltert. Ihr Wahrgenommenes passt in kein vorgefertigtes Genre. Die von ihr aufgezeichneten dissonanten Stimmen vereinen sich nicht zu einer Symphonie der Großstadt, die unzähligen Zentren hält kein noch so chaotischer Berlin Alexanderplatz zusammen, ihre literarische Collage hat

5 Adler: *Speedboat*, S. 7. Unter dem Titel *Rennboot* erschien 1979 in der Bibliothek Suhrkamp Marianne Frischs Übersetzung von Adlers Buch; der Auftaktabsatz lautet in Frischs Fassung: „Niemand gestorben in diesem Jahr. Niemand von Glück verfolgt. Keine Geburten, keine Eheschließungen. Siebzehn ehrfurchterbietende Satiren wurden geschrieben – um mit einem Klischee aufzuräumen und, wie zu vermuten ist, stilbildend zu wirken. Das war, natürlich, ein Traum, aber viele der wichtigen Dinge, finde ich, sind die, die einem im Schlaf einleuchten. Die freie Rede, Tennisspielen, Musik, Skifahren, Verhaltensweisen, die Liebe: du probierst sie nach dem Erwachen, scheust vielleicht vor dem Sprung, und schon nimmst du die Hürde. Der Rhythmus ist in dich eingegangen, nachts, als du schliefst, ein für allemal. Die Großstadt natürlich ist imstande, ihn zu torpedieren. Mit all den Schlaflosigkeiten, all den Rhythmen, die aufeinanderprallen. Die Verkäuferin, der Hausbesitzer, Gäste, die Eckensteher, man kommt auf sechzehn Varianten menschlicher Befindlichkeit pro Tag. Und es steht in jedermanns Macht, dein ganzes Leben in Frage zu stellen. Viel zu viele Leute haben Einfluß auf deine geistige Verfassung. Manchen Leuten ist Abneigung gleichgültig, sie genießen sie sogar. Von meinen Bekannten kaum einer.“ Renata Adler: *Rennboot*. Aus dem amerikanischen Englisch von Marianne Frisch. Berlin 2014 [zuerst: Frankfurt am Main 1979], S. 9. – Im Folgenden sind Übersetzungen aus *Speedboat*, falls nicht anders ausgewiesen, von mir [T.W.].

6 Vgl. Adler: *Rennboot*, S. 20.

7 Vgl. ebd., S. 16. – Die voranstehende Aufzählung bezieht sich auf zusammengetragene Beispiele vor allem aus dem ersten Kapitel „Castling“ („Rochade“) und dem Titelkapitel „Speedboat“ („Rennboot“).

die Grenzen des Blattes überschritten, ihr Kaleidoskop dreht sich beinahe so schnell wie der Propeller des Rennboots. Jene Erzählerin sammelt alles, und mehr, wie in einer gewissen Einbahnstraße, und New York hat viele Einbahnstraßen: „Die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten in einer Einbahnstraße könnte sehr wohl der falsche Weg und also gesperrt sein“, heißt es am Ende des Buches.⁸ Die Erzählerin examiniert, wie an Benjamin geschult, die Wirklichkeit und ihre Medialisierung mit zerstreuter Aufmerksamkeit. Und sie reist und beobachtet und berichtet wie Herodots *Historien*. Die Geschichten, die sie notiert, die Geschichte, die sie schreibt, kennt sie und kennen wir noch nicht. Es ist an uns, das Versammelte zusammenzusetzen und zu lesen.

Wie nebenher schreibt Jen Fain Diagnosen der Zeit. Etwa jener Tag in einer New Yorker Vorschule, als einer von sechs Kevins auf einer Exkursion vergessen wurde. Es war ein Versehen der Lehrerin. Nach fieberhafter Suche von Lehrern, Eltern und Polizei wurde das Kind wohlbehalten im Park gefunden. Es stellte sich heraus, dass jedes einzelne Kind im Schulbus bemerkt hatte, dass einer ihrer Kevins fehlte. Sie sagten kein Wort, zu niemandem. Sie hatten sich zurecht gelegt, dass Kevin zurückgelassen wurde, für immer, aus irgendeinem Grund, der sich ihnen, mit Geduld, schon erklären würde, im Laufe der Zeit.⁹

Ist die kindliche Gedankenlosigkeit ein Symptom? Ein Blick ins Unbewusste der Gegenwart, in eine drohende Zukunft? Jen Fain registriert korrespondierende Anzeichen in der Sprache ihrer Umgebung. Sie engagiert sich zum Beispiel in privaten Kulturorganisationen. Auf einer jener Sitzungen schlägt ein berühmter, wohlhabender Maler vor, zum nächsten Symposium eine Reihe von Dichtern einzuladen, um sie über die Weltlage sprechen zu lassen. Dichter hätten jenen einzigartigen Blick auf die Dinge, seien institutionell unabhängig, sprachlich unbestechlich, kurz zur göttlichen Ekstase fähig. Auf die Frage einer Dame, ob er viele solcher Dichter kenne, antwortet er: „Stapelweise.“¹⁰

Gelegentlich schreibt Jen Fain Reden für Politiker. Da ist der gutmeinende, nicht gerade helle, dabei enorm finanzstarke Wahlkämpfer Dennis. Er hat drei Lieblingsätze: Das sei so sicher wie die Tatsache, dass Gott grüne Äpfel geschaffen habe, sagt er, wenn er sich jeden Zweifels erhaben fühlt, er sagt, behalte deine baumwollpflückenden Pfoten bei dir, wenn er keine Einmischung wünscht, und wenn er sich jemandem überlegen fühlt, sagt er, er habe diesen Typen heute Morgen zum Frühstück verspeist. Diese drei Wendungen, immer und immer und immer wieder. Seine Sekretärin, so lesen wir, träume immer wieder denselben Traum: Dennis zu erschießen.¹¹

Zum Traum und dessen assoziativer Formulierungsgabe gesellt Adlers Buch eine überraschende Trope: “‘Any dreams?’ the doctor asked his patient softly, tentatively, as we used to say in the child’s card game, ‘Any aces? Any tens?’”¹² – „Haben Sie Träume?“, fragte der Doktor seinen Patienten sanft, tastend, so wie wir früher beim kindlichen Kartenspiel sagten: ‚Haste Asse? Haste Zehner?‘“ Die Eltern der Erzählerin verließen Deutschland gerade noch vor dem Krieg. Ihr Vater benutzt seinen deutschen Namen nurmehr, wenn er manchmal nachts Poker spielt. Sie selbst erlebe gelegentlich Nervenzusammenbrüche – den ganzen Tag schlafen, Tränen, dann Schlaflosigkeit

8 Ebd., S. 169.

9 Ebd., S. 84f.

10 Ebd., S. 84.

11 Vgl. ebd., S. 79.

12 Ebd., S. 15.

um Mitternacht, und wieder morgens um vier Uhr.¹³ Mit der Verbindung zu Deutschland, dem Verlassen des Landes, dem Krieg, wird Renata Alders Erzählung um Schlaflosigkeit zur transatlantischen Geschichte. Bemerkenswerterweise greift Hildesheimer mit dem Pokerspiel ein Bild aus genau diesem Kontext auf, wenn er im Brief an Unsel die Schreibweise von Adlers Buch mit „pokergesichtigen Notaten“ vergleicht.¹⁴

Vom „Pokergesicht“ schrieb Hildesheimer an anderer Stelle schon einmal: in der Besprechung von Günter Eichs *Maulwürfen* (1968).¹⁵ Eichs aufwühlende Sammlung subversiver, notathafter Beobachtungen ist in Struktur und Komposition durchaus mit Adlers *Speedboat* vergleichbar. Zwar unterschiedlich im Ton, teilen sie, in Hildesheimers Worten, eine politische Perspektive auf die Welt, nach der sich „unsere Realität als Schrecknis offenbart“ und deren „Banalität“ und „widersinnige Aspekte“ eine Sprache erfordern, die den konventionellen „poetischen Ausdruck“ verweigert.¹⁶ Bei Eich zeigt sich das für Hildesheimer nicht zuletzt im Kalauer, der „im rechten Moment angewandt, die verschiedenen Schichten dieser Realität metaphorisch zur Wahrheit verarbeiten kann“; bei Adler wiederum in einer Art des Journalismus, der weit über die Grenzen des Aktualitätswerts hinausgewachsen sei und „ein Meisterwerk“ hervorgebracht habe.¹⁷ Unter Eichs Humor liege spürbar Empörung, wie schon in der Sammlung *Träume*, so Hildesheimer: diese trete meist zurück hinter „das Pokergesicht des Registrators“¹⁸.

Das Thema von Eichs pokergesichtigem Registrator sei die Bewältigung der Wirklichkeit: „Nicht der verzweifelte Rückzug, sondern die Möglichkeit der Existenz innerhalb ungelöster und unerkannter und verdrängter böser Rätsel“¹⁹. Ungelöstes, Unerkanntes, Verdrängtes gleicht Karten, die Eichs Erzähler aufnimmt und ausspielt. Wer ihn beobachtet und zu lesen versucht, sei aufgefordert zu „springen“, sich auf „vielleicht nicht beachtete Zusammenhänge“ einzulassen, „selbst Kohärenz herzustellen“ und so „analytische Erkenntnis“ in Form eines womöglich „niemals gehörten Wortlaut der Wahrheit“ zu schaffen. Was in diesen Worten zugleich und wahrlich laut wird, sei ein „Schrei“: der Schrei des Prometheus, der die Götter herausfordert, das Feuer von ihnen stiehlt und es den Menschen bringt und dem daraufhin „die Eingeweide herausgerissen“ werden.²⁰

Der Schrei, diese expressionistische Geste des Aufschreis und Aufruhrs, auch des Aufstands gegen die Generation der Altvorderen, der Väter und der Täter, kehrt bei Hildesheimer rhythmisch wieder – vielleicht sogar in einer generationenähnlichen Frequenz. Seinen Essay zu Günter Eichs subversivem Zutagefördern der „Schrecknisse“ und „Banalität“ „unserer Realität“ schrieb Hildesheimer gut zwanzig Jahre nach den Nürnberger Prozessen. Gut zwanzig Jahre nach den sogenannten Frankfurter Auschwitz-Prozessen besuchte Hildesheimer in selbiger Stadt das Städel-Museum, um eine Bildbeschreibung zu Francis Bacons *Studie zu der Kinderschwester in dem*

13 Vgl. ebd., S. 13f.

14 Hildesheimer: „Über Renata Adlers *Rennboot*“, S. 444.

15 Wolfgang Hildesheimer: „Günter Eich und sein Schulterreiter / Günter Eich: ‚Maulwürfe‘“ (1968). In: Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 327-330, hier: S. 328.

16 Ebd., S. 327.

17 Ebd., und Hildesheimer: „Über Renata Adlers *Rennboot*“, S. 443.

18 Hildesheimer: „Günter Eich und sein Schulterreiter“, S. 328.

19 Vgl. für dieses sowie die folgenden Zitate ebd., S. 329f.

20 Vom „Schrei deiner Gleichung“ spricht Hildesheimer in seinem Gedicht zum ersten Todestag von Günter Eich. Vgl. Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 553.

Film „*Battleship Potemkin*“ zu verfassen – Titel: *Der durchdringende Schrei*. Bacons Gemälde beruht auf einem Moment aus Eisensteins berühmtem Film: Ein Schuss trifft die Gouvernante durch den zersplitternden Zwicker ins Auge, schreiend lässt sie den Kinderwagen los, der dann die steile Treppe von Odessa hinab holpert – ein „wahrlich grauenhafter Vorgang“, so Hildesheimer.²¹ Die Figur der Gouvernante hockt für Hildesheimer im Bild „wie auf einer Schaukel“, ein grüner schalltoter Raum, der den Schrei „auf unheimlichste Weise stumm“ erscheinen lasse.²² Verglichen mit Munchs expressionistischer Ikone des *Schrei* verzichte Bacons Malerei auf jeglichen Duktus. „Das Bild ist ein Alpdruck“, so Hildesheimer, „angesichts dessen scheinbar brutaler Gewalt der analytische Verstand“, der in der Regel sogleich einen Interpretationsprozess auslöse, „zu versagen droht.“ Furchtbar bei der Betrachtung des Bildes sei „die Unsichtbarkeit des Anlasses“, denn wie zunehmend spürbar werde, treffe „Bacons Schrei [...] tief ins Unbewußte“. Jener Schrei stehe für das bare Entsetzen nicht nur angesichts dessen, was war, sondern auch dessen, „was auf uns zukommt“. Das wirklich Grauenhafte an diesem Schrei des Entsetzens sei seine „Vergeblichkeit“, so Hildesheimer: „Es hört ihn niemand mehr.“

Hildesheimer hatte ein ungeheuer feines Gehör. Nicht nur für Musik, wie sein *Mozart*-Buch und andere Schriften zur Musik bezeugen, sondern auch, siehe *Tynset*, für das Verschweigen; und: er hatte ein untrügliches Ohr für Humor. Alle drei Aspekte kommen in einem satirischen Text, der im selben Jahr wie Adlers *Speedboat* erschien, unter dem Titel *Sich erinnern* (1976) zueinander. Der gesamte Text besteht aus einem Satz. Eine Stimme, ein Ich erinnert sich. Und zwar an all die glanzvollen, erhebenden Inszenierungen, die er oder sie erlebte, Theater, Oper, das volle Programm und nur vom Feinsten. Hamlet und Aida, Inszenierungen von Max Reinhardt und Dirigate von Wilhelm Furtwängler. Ausgelöst wird die Erinnerung von der wenig überzeugenden Inszenierung eines Klassikers, über die jene Stimme lamentiert, irgendwann *nach 1945*. Die Stimme stellt sich als „alte Schule“ vor, die mit modernen Stücken, in denen „man wohl die Problematik ausspielen“ müsse, nicht viel anfangen kann und statt dessen die Klassiker *atmen* sehen will.²³ Dabei holt sie so tief Luft, dass sie nicht nur nicht mehr zu bremsen ist, sondern sich in eine sentimentale Suada hinein hyperventiliert, in der die Namen und Daten zunehmend zu taumeln beginnen. Je genauer sie sich zu erinnern sucht desto mehr vergisst sie sich, und der Akt des Erinnerns gerät zum tragikomischen Schauspiel des Vergessens.

Lubitsch, Reinhardt, Bruno Schulz, die Namen der Verfolgten und Exilierten tauchen auf, als gehörten sie seit jeher zur gemeinsamen guten Gesellschaft. Doch dann immer wieder die Frage: wann genau war das nochmal? Ach ja, Mascagni dirigierte in Faschisten-Uniform und schwarzem Hemd, Furtwängler war für Bruno Walter „eingesprungen“, das „muß dann wohl *nach 1933* gewesen sein“²⁴. Was indes genau in Erinnerung blieb: „das Haus hielt den Atem an“, etwa angesichts des hohen C einer Sängerin oder dergleichen künstlerischer Höchstleistungen. Langsam geraten die Fakten ins Rutschen,

21 Wolfgang Hildesheimer: „Der durchdringende Schrei / Francis Bacon: ‚Studie zu der Kinderschwester in dem Film ‚Battleship Potemkin‘“ (1986). In: Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 496-498, hier: S. 496.

22 Ebd., S. 497.

23 Wolfgang Hildesheimer: „Sich erinnern“ (1976). In: Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 522-524, hier: S. 522.

24 Ebd., S. 522f.

die Luft wird dünn, die Erinnerung vage, „du kannst mich totschiagen“, wer oder was oder wann war das *wirklich*, Mascagni als Mephisto, Iffland nurmehr selten lebend auf der Bühne, jemand singt das hohe L, „das ganze Haus hielt den Atem an“, „du kannst mich totschi...“ – und das Spiel ist aus: der Bandwurm dieses endlosen, unmöglichen Satzes wächst nach vorne und hinten mit drei Punkten über den Text, über die Satire hinaus.²⁵ Das Haus hielt den Atem an und die Nase zu, mindestens zwölf Jahre lang, und länger. Die Satire nimmt Fahrt auf, legt *speed* zu, man schaukelt sich in ein immer hysterischer werdendes Giggeln und Glucksen. Bis einem selber die Luft wegbleibt, der Atem stockt, das Lachen im Halse stecken bleibt. Der Körper erfährt, was die Rede unter die Oberfläche drückt: einen gehetzten Atem, der nicht anhalten kann, bis er in der Atemlosigkeit erstickt.

„Wir wollen schlafen gehen, Liebster, das Spiel ist aus. / [...] Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus, / wenn wir den Atem tauschen“, heißt es in einem Text von Ingeborg Bachmann, den Wolfgang Hildesheimer in seinem Radioessay *Meine Gedichte* zitiert, und „untröstlich“ nennt.²⁶ Das Gedicht handle vom Abschied von der Kindheit und von der Verurteilung zum Erwachsensein. Auch von der notwendigen Entfremdung vom Bruder, dem Ende einer unschuldigen und erlaubten Beziehung zum anderen Geschlecht. Der Bruder ist im Gedicht jedoch auch vom Krieg, von „schwarzen Linien“ und Feuersbrunst bedroht. Angesichts solcher Schrecken will das Ich des Gedichts „an den Pfahl / gebunden sein und schreien.“ *Das Spiel ist aus*, so der Titel des Gedichts, erschien in Bachmanns *Anrufung des Großen Bären* (1957) und ist entlang von Tropen wie „Atem tauschen“, „Steine“, „Herz“, „Wüsten“ bis hin zu „Sand“ und „Haaren“, wie viele ihrer Texte jener Zeit, auch in Antwort auf Paul Celans Dichtung geschrieben.

Das letzte Wort in *Meine Gedichte* gab Hildesheimer noch einmal Ingeborg Bachmann. Das Thema lautet erneut Abschied, der Titel des Gedichts *Die große Fracht*, es beginnt mit den Versen: „Die große Fracht des Sommers ist verladen, / das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit, / wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.“ Hildesheimer nennt es ein „unheimliches Gedicht“, in dem ein zyklisch wiederkehrendes Geschehen mit einer Geste der Wehmut zelebriert werde.²⁷ Die Rufe der Möwen etwa hört er als „wahrhaft entsetzliche Schreie, die so klingen, als mache jemand den Schrei der Möwe nach“. Die lyrische Stimme trauere etwas unwiderruflich Entschwundenem nach. Hildesheimer sieht darin das Zeugnis eines Heimwehs nach Vergangenheit, „aus der nichts mehr in die Gegenwart hinüberzuretten ist, außer Trauer“. Bei der Fracht des Sommers, die in der letzten Strophe auf unbekanntem Befehl im Westen vergeht, könne man sich fragen, so Hildesheimer, „ob es nicht noch mehr ist [...], was da versinkt“. Die Dunkelheit des Schlusssatzes lässt viele Interpretationen zu. Philosophische, ökologische, politische – auch biographische, fällt doch das Datum des Essays, 1983, mit dem zehnten Todestag der von Hildesheimer verehrten Dichterin und Freundin zusammen.

Einen zehnten Jahrestag markiert jenes Datum und das Motiv des wiederkehrenden Abschieds noch auf andere Weise. Damals, im Jahr 1973, war mit *Masante* jene Werkphase, die mit *Tynset* (1965) und *Nachtstück* (1963) begonnen hatte, zu einem vorläufigen, unabschließbaren Ende gekommen: Hildesheimers literarisch-politische

²⁵ Ebd., S. 524.

²⁶ Wolfgang Hildesheimer: „Meine Gedichte“ (1983). In: Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 464-472, hier: S. 469f.

²⁷ Ebd., S. 472.

Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen der NS-Zeit, mit Fragen von Erinnerung, Schuld, Verdrängung, Verantwortung. Zugegen war das Motiv des Abschieds bereits in dem Text *Ein Abschied von Masante* (1980), einer journalistischen Vignette zu dem gleichnamigen Haus und seiner Umgebung bei Urbino, das Hildesheimer und seiner Familie bis 1976 ein knappes Jahrzehnt lang als zweiter Wohnsitz gedient hatte. Zwei befreundete Stimmen lädt Hildesheimer in diesen Text ein: Ingeborg Bachmann und Günter Eich. Inmitten der „tiefen Stille“ um Masante, in der lediglich das Zirpen der Grillen und das Schlagen der Nachtigallen zu hören sei, habe Eich einmal gefragt, „ob diese Laute auf Dauer erträglich seien“²⁸. In Eichs Frage wird ein Echo zum „Wortlaut der Wahrheit“ hörbar, den Hildesheimer dessen *Maulwürfen* zuschrieb als Fähigkeit, „unsere Realität als Schrecknis“ zu offenbaren. Natürlich seien diese Laute auf Dauer nicht erträglich, antwortet Hildesheimer, es sei denn, man entschiede sich ein anderer zu werden, „einer, dem nur die Idylle erträglich wäre, der Elegien nicht schreibt, sondern sie lebt“.

Hildesheimer war nicht zu haben für das Leben in einem Ideal, in einem ewigen Jetzt, enthoben „unserer Realität“, *unserem Leben*. Wohin es führen kann, die Welt in einen Zustand der Perfektion und Reinheit zu zwingen, hatten die Nationalsozialisten mit aller Gewalt vor Augen geführt. Totalitäre Regime und ihre Ideologien propagieren, die Menschen von der Geschichte zu befreien. „Ingeborg Bachmann sagte uns einmal“, so Hildesheimer in *Abschied von Masante*, „sie könne ‚nur an einem Ort leben, wo etwas gewesen ist‘. So geht es mir auch.“²⁹ Urbino zum Beispiel sei zwar eine nahezu ideale Darstellung steinerner Renaissance, doch zugleich eine Stadt, ja eine „Polis, immer noch und wieder“, kein Relikt, sondern eine lebende Erinnerung an die Erfahrung ständiger Veränderung und Wandlung.

„In einer geschichtslosen Region verkümmert das unbewußte Aufnahmevermögen und erlahmt die Einbildungskraft“, so Hildesheimer weiter: „Geschichte dagegen prägt die Orte ihres Geschehens und beschwichtigt die Skepsis gegenüber den schriftlichen Überlieferungen.“ Weshalb beschwichtigt Geschichte die Skepsis gegenüber schriftlichen Überlieferungen? Ein schwierig zu verstehender Satz. Vielleicht kann man ihn so lesen, dass Geschichte lehrt, vermeintlich ewige Wahrheiten von der Kontingenz des Geschehens in der Welt zu unterscheiden, den universellen Überblick von der individuellen Perspektive; um im selben Atemzug zu verstehen, dass ‚Perspektive‘ immer bereits als Pluralität von Perspektiven existiert. „Schriftliche Überlieferungen“, von denen Hildesheimer im Plural spricht, liefern nicht Unverrückbares, demgegenüber wäre in der Tat Skepsis angebracht, sondern sie setzen Möglichkeiten die Welt zu betrachten in Bewegung. Schreiben geht mit Vorstellungsvermögen einher. Einbildungskraft schafft Welten, die wahr sein können und mit der Wirklichkeit koexistieren, die sich zur gemeinsamen Welt ins Verhältnis setzen anstatt sie zu ersetzen.

Wo nichts war, wo ich isoliert existiere, wo kein Anderes vernehmbar ist, drohe die „Einbildungskraft“ zu erlahmen und das „unbewußte Aufnahmevermögen“ zu verkümmern, fürchtet Hildesheimer.³⁰ Einem Gegenprogramm scheinen wir etwa in Renata Adlers Erzählerin zu begegnen, deren unbewusstes Aufnahmevermögen und produktive

28 Wolfgang Hildesheimer: „Ein Abschied von Masante“ (1980). In: Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 705–711, hier: S. 711.

29 Ebd., S. 708.

30 Ebd.

Einbildungskraft *unser Leben* „mit einem vielschichtigen und seismographischen Bewußtsein und einem unwiderstehlichen Sinn für Komik“ nicht in zwingender, vielmehr in unbezwingbarer Komplexität darzustellen vermag.³¹

Hat diese Fähigkeit zur Darstellung von Wirklichkeit womöglich mit den Gegebenheiten einer bestimmten Sprache zu tun? Das Englische, bemerkt Hildesheimer in seinem Aufsatz *Der Autor als Übersetzer. Der übersetzte Autor*, sei eine an Konkreta überreiche, üppige Sprache. Wo das Englische zwischen *flesh* und *meat* unterscheidet, benutzt das Deutsche dasselbe Wort für „das – mitunter sündige oder schwache – Fleisch unseres Körpers“ wie für „das – mitunter zähe oder durchgebratene – Fleisch, das wir essen“³². Das Deutsche hingegen kennzeichne eine Tendenz ins Abstrakte, in deren Folge „eigentlich“ oder „ungefähr“ in einer anderen Sprache „nicht eigentlich“ wiedergegeben werden könne.

Das Deutsche hingegen ist die einzige Sprache, die „selbst den Begriff der Wirklichkeit relativiert“, so Hildesheimer.³³ Wie und womit setzt das Deutsche „die Wirklichkeit“ in Relation? Realität und Wirklichkeit seien im Deutschen nicht dasselbe; das Englische verfüge nicht über eine solche Unterscheidung. Die Wirklichkeit schließe, „im Gegensatz zur Realität, auch das *Mögliche*, also das Verwirklichbare ein“, so dass ihr ein „noch unverwirklichter Gedanke oder Vorsatz“ mit angehöre. Wirklichkeit und ihre sprachliche Darstellung wird hier nicht statisch als Abbild verstanden. Hildesheimers Vorstellung von Wirklichkeit ist *mit Einbildungskraft* gedacht, und in Anerkennung unseres *unbewussten Aufnahmevermögens*. Etwa ein Sechstel von Renata Adlers *Speedboat* habe er nicht verstehen können. Könnte diese Beobachtung als Grundannahme für das Unverstehbare, Unübersetzbare eines Textes überhaupt gelten? Auch des eigenen? Öffneten Hildesheimers Überlegungen zur Relation von Wirklichkeit und Möglichkeit dann womöglich ein Sechstel dessen, was Adlers Erzählerin unverstanden geblieben war, bleiben musste? Jedenfalls sprächen wir dann wohl nicht von Wolfgang Hildesheimer als realem Leser von Renata Adlers *Speedboat*, sondern von einem wirklichen Leser der Darstellung *unseres Lebens*.

31 Hildesheimer: „Über Renata Adlers *Rennboot*“, S. 444.

32 Wolfgang Hildesheimer: „Der Autor als Übersetzer. Der übersetzte Autor“. In: Hildesheimer: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 211-217, hier: S. 215f.

33 Ebd., S. 216.

