

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 begutachtet. 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.

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 rätselhaft 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 einweihet – 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 *Vergebllichen 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 ‚Bettfuge‘, 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, vergrößernd 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 Gelingen 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.

