

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.

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 potenziertes Fiktions – 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 Genre-name, 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 entschieden 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 ungebrochenen 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 verstreichenen 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 natürlichbarer 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]“ insinuierten: „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.