

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.

Unbewusstes Aufnahmevermögen. Wolfgang Hildesheimer über Wirklichkeit und Einbildungskraft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 169.

9 Ebd., S. 84f.

10 Ebd., S. 84.

11 Vgl. ebd., S. 79.

12 Ebd., S. 15.

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

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

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

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

13 Vgl. ebd., S. 13f.

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

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

16 Ebd., S. 327.

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Ebd., S. 497.

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

24 Ebd., S. 522f.

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

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

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

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

²⁵ Ebd., S. 524.

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

²⁷ Ebd., S. 472.

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

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

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

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

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

29 Ebd., S. 708.

30 Ebd.

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

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

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

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

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

33 Ebd., S. 216.

