

**UNIVERSITÄT BREMEN – MAGISTERSTUDIENGANG DEUTSCHE
SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT -**

MAGISTERARBEIT

VOM SCHEITERN IN WÜRDE.

VERSUCH ÜBER WOLFGANG HILDESHEIMER.

VORGELEGT VON JOCHEN LANKENAU

BREMEN, IM SEPTEMBER 1997

REFERENT: PROF. DR. WOLFGANG EMMERICH

KORREFERENT: PROF. DR. PETER BÜRGER

INHALTSVERZEICHNIS.

<i>Abb. 1 Wolfgang Hildesheimer: "Das ewig Scheiternde zieht uns hinan"</i>	3
1. EINLEITUNG.	4
1.1. Vom Scheitern überhaupt.	5
<i>Abb.2 Wolfgang Hildesheimer: "Zu spät"</i>	9
2. VOM SCHEITERN DER HELDEN.	10
2.1. Das Motiv der Verspätung.	11
2.2. Das Motiv des Rückzugs.	14
2.3. Verspätung, Rückzug und Aufgabe.	16
2.4. Das Scheitern als Lebensform.	21
2.5. Das Verschwinden der Protagonisten.	29
<i>Abb.3 Wolfgang Hildesheimer: "Die Melancholikerin"</i>	33
3. VON DER MELANCHOLIE.	34
3.1. Genie und Melancholie.	34
<i>Abb.4 Albrecht Dürer: "Melencolia I"</i>	39
3.2. Melancholie als Zeichen der Entfremdung.	40
3.2.1. Verloren vor der Fülle.	41
3.2.2. Das Vermessen der Welt.	43
3.2.3. Vom Gegenstand zum Zeichen.	47
3.3. Melancholie und Scheitern.	47
4. VOM UMGANG MIT DEM ABSURDEN.	49
4.1. Don Juan. Das Motiv des Mitleids.	51
4.2. Hamlet. Das Motiv der Schuld.	54
4.3. Das Sinnlose und der Narr.	57
<i>Abb.5 Wolfgang Hildesheimer: "Mir fällt nichts me...."</i>	61
5. VOM SCHEITERN DER LITERATUR	62
5.1. Die Auflösung der Grenze zwischen Autor und Ich-Erzähler	62
5.2. Das Verschwinden der Themen	68
5.3. Das Auflösen der Erzählstruktur.	72
5.4. Zwei Thesen über das Unzureichende der Literatur.	78
5.4.1. These 1: Literatur wird der Gegenwart nicht gerecht.	78
5.4.2. These 2: Literatur ist ohnmächtig.	92
<i>Abb.6 Wolfgang Hildesheimer: "Endlich allein"</i>	95

6. VOM ABSCHIED.	96
6.1. Rückzug in die Collage.	96
6.2. Reden und Schweigen.	101
7. QUELLENVERZEICHNIS.	106
7.1. Primärtexte.	106
7.1.1. Gespräche	109
7.2. Sekundärtexte.	109
7.3. Weitere Literatur.	111
7.4. Abbildungsnachweis.	113

1. EINLEITUNG.

Absicht dieser Arbeit ist es, den Begriff vom „Scheitern in Würde“ als eine Leitidee im Denken Wolfgang Hildesheimers darzustellen. Der Ausdruck findet sich in auffälliger Weise über das gesamte Werk verstreut, von den frühen Anfängen in den „Lieblosen Legenden“ 1952 bis zu seinem letzten Text überhaupt, der „Rede an die Jugend“ aus dem Jahre 1991. Über die formelhafte Wiederholung hinaus bildet er eine Grundströmung, die auch dort zu erkennen ist, wo das Wort selbst nicht erwähnt wird.

Welches Weltbild liegt dem Ausdruck „Scheitern in Würde“ zugrunde? Welche Motive und ethischen Kategorien sind zu bedenken, um ihn zu verstehen? Handelt es sich vielleicht nur um einen spezifischen Ausdruck von Melancholie? Lassen sich Veränderungen im Laufe des Werks benennen? Worin besteht schließlich die Würde, von der Wolfgang Hildesheimer spricht? Dies sind die Fragen, denen ich in meiner Arbeit nachgehen möchte.

Der Ausdruck „Scheitern“ soll in seinen Varianten aus den Texten Wolfgang Hildesheimers erst ermittelt werden. Das werden in erster Linie literarische Texte sein, danach seine wenigen theoretischen Äußerungen¹, schließlich jene Reden und Interviews, die allein bleiben, nachdem er 1984 das literarische Schreiben aufgegeben hat. Die einigen Kapiteln vorangestellten Collagen sollen als Beleg dafür dienen, daß Hildesheimer sich auch als bildender Künstler mit eben jenen Problemen auseinandergesetzt hat, die hier besprochen werden sollen. Daß allein ihr Vorhandensein eine Konsequenz dessen ist, was er als sein subjektives Scheitern schildert, soll Thema des Kap. 6.1. „Rückzug in die Collage“ sein.

¹Hildesheimer hat mehrfach darauf hingewiesen, er sei kein Theoretiker:
 „[...] ich [bin] nun einmal [...] weder ein Theoretiker noch ein Systematiker [...].“
 Hildesheimer, Über das absurde Theater, a.a.O., S.9, und:
 „Ich bin ein Schreiber und ein mäßiger Leser, aber kein Theoretiker.“
 Hildesheimer, Das Ende der Fiktionen, a.a.O., S.233.

1.1. VOM SCHEITERN ÜBERHAUPT.

Die Idee des Scheiterns ist nicht denkbar ohne eine Sehnsucht, sei diese als Utopie formuliert, ausgearbeitet und auf Gesellschaftliches bezogen oder im Unbewußten verborgen und nur darauf gerichtet, einer vorausgedachten Zeit des Alltags ein Ziel zu geben. In beiden Arten bleibt sie ein Signum der Moderne, denn der Wunsch nach dem 'ganz anderen' ist dieser ebenso zur zweiten Natur geworden wie die damit verbundene Einschätzung, daß die Welt voller grundsätzlicher Mängel sei. Daß es unmöglich ist, sich mit solcher Sehnsucht in einer mangelhaften Welt einzurichten, hat Adorno auf den Satz gebracht: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“²

Das Dilemma, von dem Adorno spricht, ist leicht aufzulösen, indem auf Sehnsüchte und Utopien verzichtet wird. Diesen Weg geht tendenziell die Postmoderne. Wenn mit dem Beginn der Moderne die Empfindung endet, der Alltag sei selbstverständlich in einen Sinn eingebettet und ferner angenommen wird, die Moderne sei an ihren Versuchen, den Alltag zu verändern, gescheitert, dann bietet es sich an, beherzt auf die Einheit aus Alltag und Sinn zu verzichten. Wolfgang Iser schreibt beispielsweise:

„[...] die Moderne reagierte auf den Verlust des Ganzen mit Trauer, Melancholie, oder Heroismus, erst die Postmoderne sieht darin einen - begrüßenswerten - Freiheits- und Wahrheitsfortschritt.“³

Hinter dieser Aussage verbirgt sich die Annahme, die Moderne habe sich letztlich aus ideologischer Verblendung völlig sinnlos an einem selbstgestellten Problem abgearbeitet. Die Gegenposition ist leicht auszumachen: Indem die Postmoderne auf Utopien verzichte, mache sie ihren Frieden mit einer Welt, die ganz offenkundig fehlerhaft sei.

Wolfgang Iser ist mit seinem Denken so sehr und vor allem so selbstverständlich in der Moderne verankert, daß er die Gegenposition nicht einmal als Möglichkeit wahrnimmt. Als Utopie hat er seine Sehnsucht zwar niemals formuliert⁴, aber sie läßt sich an den ethischen Kategorien erkennen, die sein ganzes

²Adorno, *Minima Moralia*, a.a.O., S.42

³Iser, Einleitung, a.a.O., S.15

⁴Die dezidierteste Äußerung Isters im Sinne einer gesellschaftlichen Utopie findet sich in dem Vortrag „Das Ende der Fiktionen“:

„Meine politische Position ist links. Zwar bin ich gegen Terror und Gewalt jeder Art, aber ich *bin* der Meinung, daß der Kapitalismus abgeschafft werden muß, daß die Reichen ihrer Privilegien beraubt werden und die Hungrigen ernährt werden müssen. Daß, in anderen

Werk durchziehen: dem Benennen der eigenen und der fremden Schuld und dem Mitleid, das allen Lebewesen entgegenzubringen sei. Sein ganzes Werk spricht von dem Wunsch, von diesen Prinzipien möge sich etwas allgemein durchsetzen.

„[...] [Denken verstehe ich, m.E.] als fortwährendes kontrapunktisches Selbstgespräch, als aktiven Vollzug, eine essentielle Stimme in der Partitur unseres Lebens, daher unaufhörliche Kontrolle all unseres Tuns und Lassens. Denken und Fühlen sollten in uns untrennbar durch einander bedingt sein. Die Frage »Warum tue ich das, was ich tue?« begleite uns immer. Und das Generalthema ist die fortwährende, ins Unüberblickbare sich steigende Zerstörung der Erde, deren Zeugen wir sind und deren Urheber wir nicht sein wollen.“⁵

Die Begriffe „Mitleid“ und „Schuld“ sind in einer Absetzung zu Camus gut zu benennen. In Kap.4 soll dies mit der Beschreibung versucht werden, wie Camus und Hildesheimer auf eine als absurd und sinnlos erscheinende Welt gegensätzlich reagieren. Gleichzeitig ist Hildesheimers Begriff des „Mitleids“ an Schopenhauer angelehnt. Auch das soll im Weiteren gezeigt werden.

Von den Frühwerken bis zu den letzten Interviews Hildesheimers erfährt der Begriff des „Scheiterns“ eine beständige Ausweitung. „Scheitern“ ist zunächst nur ein Teilaspekt seiner Texte, der im Auftreten tragikomischer Helden seinen Ausdruck findet (vgl. Kap.2 „Vom Scheitern der Helden“). „Scheitern“ wendet sich dann mehr und mehr gegen die Texte selbst. Das Schreiben überhaupt wird fragwürdig, sinnlos und unmöglich. „Vom Scheitern der Literatur“ lautet der Titel des Kap.5, in dem diese erste bedeutende Ausweitung beschrieben werden soll. Schließlich wird für Hildesheimer das Scheitern zum umfassenden Menetekel unserer Zeit. Der Mensch scheitert bei seinem Versuch, das selbstverschuldete Verschwinden seiner Art noch aufzuhalten. Mit dieser Annahme endet für Hildesheimer jede Philosophie und jede Literatur. Konsequenterweise endet hier auch sein Schreiben, und er zieht sich in die äußerst introvertierte Arbeit an Collagen zurück. Dieser Rückzug soll schließlich in Kap.6 „Vom Abschied“ dargestellt werden.

Wolfgang Hildesheimer hat vor allem im Alter stark an Depressionen gelitten⁶. Dieser Umstand kann dazu verleiten, Hildesheimers Werk als Krankengeschichte zu

Worten, die Gesellschaft verändert werden muß. Ich weiß: das ist leicht gesagt. Aber es ist ebenso leicht geschrieben. Schwer ist nur die aktive Abhilfe.“ A.a.O., S.234f

⁵Hildesheimer, Rede an die Jugend, a.a.O., S.14

⁶Stephan Lebert schreibt über ihn: „Und wie er da so sitzt, in seinem düsteren Wohnzimmer, gewissermaßen umrahmt von Büchern, kann man erahnen, wie tief die Krisen von

interpretieren. Daß seinen Protagonisten die Welt sinnlos erscheint, wird in dieser Sicht der Depression des Autors zugeschlagen. In einem weiteren Schritt können dann die Thesen des Autors überhaupt diskreditiert werden, indem sie eingeschränkt als Zeichen eines psychisch kranken Menschen gewertet werden⁷.

Der entgegengesetzte Weg besteht darin, den Rückzug der Hildesheimerschen Helden, ihr Verstummen und schließlich das Verstummen des Autors selbst als naheliegende Konsequenz aus einer real sinnentleerten Welt zu deuten. Dieser Weg führt zum Begriff der Entfremdung und wird z.B. von Thomas Koebner in seinem Aufsatz „Entfremdung und Melancholie“ besprochen⁸. Im Entfremdungsbegriff wird „Krankheit“ nicht als Kennzeichen dem leidenden Individuum, sondern der leiderzeugenden Welt zugeordnet.

Ist nun die Welt leer oder das Ich des Autors? Freud hat mit dieser Frage zwischen Trauer und Melancholie unterschieden:

„Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.“⁹

Sind Hildesheimers Scheiternde in diesem Sinne Trauernde oder Melancholiker? Anders gefragt: Sind die Ursachen ihrer Leiden, die sie zum Scheitern bringen, je benennbar (Trauer) oder ein „diffuses Lebensgefühl“¹⁰, das im Unbewußten bleibt (Melancholie)¹¹? Diese Frage wird die Überlegungen über das Scheitern begleiten. Sie wird – das sei vorausgeschickt – nicht eindeutig zu beantworten sein, aber vielleicht dazu dienen, Hildesheimer etwas deutlicher zu konturieren.

Wolfgang Hildesheimer sein müssen. Wenn er von seinen schweren Depressionen erzählt, gegen die er ständig Medikamente nimmt.“ Lebert, Verstummen, um die Welt zu vergessen, a.a.O.

⁷Diese Einschätzung muß etwa Frank Schirrmacher dazu bewogen haben, in seinem Nachruf auf Wolfgang Hildesheimer jene Jahre, in denen der Autor verzweifelt über die Umweltzerstörung nachgedacht hat, in dem einen Satz abzuhandeln: „Sehr eigensinnig und sonderbar in seinen öffentlichen Äußerungen wurde er zuletzt.“ Schirrmacher, So könnte es gewesen sein, a.a.O.

⁸Koebner, Entfremdung und Melancholie, a.a.O. Koebners Argumentation beginnt damit, mit dem Marxschen Entfremdungsbegriff zunächst den Zustand der bürgerlichen Gesellschaft zu beschreiben. Erst auf dieser Grundlage spricht er von Hildesheimers Protagonisten, die mit ihrem Scheitern konsequent auf die Welt reagieren.

⁹Freud, Trauer und Melancholie, a.a.O., S.200

¹⁰So beschreibt Dietmar Goll-Bickmann einen seiner Melancholie-Begriffe in seiner Arbeit „Aspekte der Melancholie in der frühen und mittleren Prosa Wolfgang Hildesheimers“: „Melancholie als Stimmung und diffuses Lebensgefühl [...]“ A.a.O., S.II

¹¹Freud ordnet die Trauer dem bewußten Verlust eines benennbaren Objekts, die Melancholie einem unbewußten Verlust eines nicht greifbaren Objekts zu: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle getretenen Abstraktion [...]“ Freud, a.a.O., S.197 und: „[...] die Melancholie [ist] irgendwie auf einen dem Bewußtsein entzogenen Objektverlust zu beziehen.“ A.a.O., S.199

Vornehmlich in die Texte „Schläferung“, „Vergebliche Aufzeichnungen“, „Tynset“ und in das Hamlet-Fragment¹² sind Motive eingegangen, die Hildesheimer aus weitaus älteren Vorstellungen der Melancholie entlehnt hat. Personen, Bilder und Gegenstände, die noch nichts von der psychoanalytischen Deutung der Melancholie wissen und ihre Wurzeln in antiken Mythen oder Bildern der Renaissance haben. In dem Kap.3 „Von der Melancholie“ sollen diese Motive benannt werden, um zu zeigen, daß der Hildesheimersche Begriff des „Scheiterns“ über die Melancholie hinausgeht, indem er sie als Lebensgefühl durchschreitet und das abschließende Versagen eines Menschen konstatiert.

In der ausdrücklichen Annahme dieses Scheiterns liegt schließlich die Würde, die dieser Arbeit den Titel „Vom Scheitern in Würde“ gibt.

¹²Hildesheimer, Hamlet, a.a.O.

2. VOM SCHEITERN DER HELDEN.

Die „Lieblosen Legenden“ eröffnen 1952 die Reihe selbständiger Veröffentlichungen Wolfgang Hildesheimers¹³. Es handelt sich überwiegend um satirische Erzählungen, die häufig im Künstlermilieu angesiedelt sind. Im Nachhinein - doch solche Perspektive ist stets problematisch¹⁴ - erscheinen sie als Ouvertüre zu Hildesheimers Werk, denn sie stellen eine ganze Reihe von Themen, Stilelementen und Figuren vor, die ihn immer wieder beschäftigen werden.

Da ist der Untergang einer im übertragenen wie im wörtlichen Sinne nicht mehr haltbaren Welt in der Erzählung „Das Ende einer Welt“, mit der die „Lieblosen Legenden“ 1952 beschlossen, in späteren Ausgaben eröffnet werden¹⁵. Eine sehr ähnliche, kurze Erzählung findet sich in seinem Roman „Masante“ 1973 wieder¹⁶. Auch das Thema der fiktiven Biographie, das in „Marbot“¹⁷ zur Monographie ausgeweitet wird, findet sich schon in den „Lieblosen Legenden“, so andeutungsweise in „Aus meinem Tagebuch“¹⁸. Die Figur des Gottlieb Theodor Pilz aus „1951 - Ein Pilzjahr“¹⁹ könnte sehr gut ein Zeitgenosse Sir Andrew Marbots sein - wenn sie denn gelebt hätten. Beiden widmet Hildesheimer ansehnliche fiktive Biographien, die mit Anmerkungen, im Falle Marbots auch mit einem Personenregister, versehen sind. Daß sie vielen bekannten historischen Gestalten begegnen, ist eine weitere Gemeinsamkeit; was sie unterscheidet, ist ein anderes: Die spielerische Satire auf die gesellschaftliche Realität der fünfziger Jahre wendet sich 1981 in „Marbot“ in einen Text, der, eigentümlicherweise, Realität und Fiktion gleichermaßen flieht.

¹³Sie erscheinen in der Folge in unterschiedlichen Ausgaben, die sowohl in der Textzusammenstellung, d.h. Anzahl und Reihenfolge, als auch in der Abfassung einzelner Texte mehr oder minder stark differieren. Da in einigen Fällen die Abweichungen für meine Fragestellung recht aufschlußreich sind, benutze ich zwei verschiedene Ausgaben, die ich durch das Erscheinungsjahr, nachgestellt in spitzen Klammern, kennzeichne.

¹⁴Diese Perspektive tendiert dazu, den Eigenwert einzelner Werke, vor allem der Frühwerke, zugunsten einer Einordnung in eine scheinbar zwingende Textfolge herabzusetzen.

¹⁵Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>, a.a.O., S.116ff

Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.7ff

¹⁶Hildesheimer, Masante, a.a.O., S.158-164, beginnend mit „Ich sagte: [...]“, endend mit „[...]hin und wieder ein Krachen, sonst Ruhe.“

¹⁷Hildesheimer, Marbot, a.a.O.

¹⁸Ich meine hier die Biographie über „Bartschedel“. In:

Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.57ff

¹⁹„1951 - Ein Pilzjahr“ in:

Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>, a.a.O., S.96ff und:

„1956 - Ein Pilzjahr“ in:

Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.21ff

„Übermütige Spiele enden im Dunkel der Nachdenklichkeit [...]“²⁰, schreibt Walter Jens 1958 über Hildesheimers Theaterstücke „Spiele, in denen es dunkel wird“²¹. Diese Bemerkung ließe sich auf Hildesheimers Gesamtwerk anwenden. Was in einem lockeren Ton in den „Lieblosen Legenden“ beginnt, wird zunehmend ernster, langsamer, dann bitter und schließlich verzweifelt.

Auch den Scheiternden der „Lieblosen Legenden“ haftet noch etwas Unbeschwertes, Gelassenes an, das späteren Figuren fehlt. Zwei dieser „Legenden“ sollen nun vorgestellt werden.

2.1. DAS MOTIV DER VERSPÄTUNG.

Vielleicht ist Adrian, der Protagonist aus „Der Urlaub“²², noch kein gänzlich Gescheiterter. Er rennt spät, sehr spät dem Alltag hinterher, kommt aber gerade noch rechtzeitig aus seinen Träumen, um nicht zu spät zu sein. Lange liegt er morgens im Bett in einem Dämmerzustand, der zum Schlafen zu wach und zum Aufstehen zu schwach ist:

„So lag er dann, während sich in seinem Bewußtsein die Fäden der Wirklichkeit wieder verknüpften, die das Gestern mit dem Heute verbanden und eine Flucht nunmehr unmöglich machten. Er gab auf.“²³

Telephon und Türglocke scheuchen ihn schließlich gleichzeitig aus dem Bett. Wahrscheinlich wäre er ohne sie noch lange liegengeblieben. Was ihn antreibt, sind keine eigenen Pläne, sondern Impulse von außen. Er ist, wie beinahe alle Hildesheimerschen Helden, kein Treibender, sondern ein Getriebener. Schon das bringt ihn in der 'Wirtschaftswunderzeit' der fünfziger Jahre in den Verdacht, eine gescheiterte Existenz zu sein, wenn nicht gar ein widerständiger Verhinderer und „Dämpfer“²⁴ des 'Wiederaufbaus'. Das weitere Geschehen des Tages verläuft für Adrian mit lauter Hindernissen, es ist, wie es im Text selbst heißt, ein „[...]“

²⁰Jens, Spiele, die einen Literaten begeistern, a.a.O., S.174.

²¹Hildesheimer, Spiele, in denen es dunkel wird, a.a.O.

²²Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.128ff

²³A.a.O., S.128

²⁴Ein solcher „Dämpfer“ ist Gottlieb Theodor Pilz, denn er hält durch Gespräche und Briefe seine Zeitgenossen von der Produktion überflüssiger Kunstwerke ab. Vgl. a.a.O., S.21

Zusammentreffen von Zufall und Nachlässigkeit“²⁵. Er erreicht einen Zug nicht mehr und muß mehrere Tage am Bahnhof verbringen, da die Züge wegen plötzlichen Schneefalles nicht mehr verkehren. Schließlich erfährt er, daß der Bahnhof überhaupt stillgelegt wird:

„Nun packte ihn Angst. Er eilte zum Aufbewahrungsschuppen, um sein Fahrrad zu holen. Es stand noch da, naß und verdreckt. Er riß es an sich und fuhr davon, ohne sich umzusehen; [...].“²⁶

Die Pointe der kleinen Geschichte besteht darin, daß Adrian sein Ziel, eine Einladung seiner Freundin, dennoch erreicht, da er sich im Wochentag geirrt hat. Diese letzte Nachlässigkeit hebt also alle vorangegangenen wieder auf, und hierin mag man einen kleinen Stich gegen die Zeit erkennen, deren Tugenden Arbeitseifer, Zuverlässigkeit und Pünktlichkeit sind. An diesen gesellschaftlichen Normen gemessen ist Adrian ein Gescheiterter - der aber als Individuum zurecht kommt. Ihren Reiz hat diese Figur, weil sie sich nicht recht entschließen kann, ob sie in stillvergnügter Kontemplation die Welt an sich vorbeiziehen lassen möchte - aus einer 'dynamischen Gesellschaft' kann man schließlich auch aussteigen, indem man sitzen bleibt - oder ob sie doch 'dabeisein' will. Jeweils im letzten Moment springt Adrian wieder in die gesellschaftliche Zeit zurück; doch ist es bezeichnend, daß er diesen Entschluß jedesmal aufs Neue fassen muß. Das Mitmachen im „Betrieb“²⁷ ist zwar nicht grundsätzlich in Frage gestellt, aber eben auch keine Selbstverständlichkeit.

Es scheint, als verbinde ihn mit seinen Zeitgenossen nur noch ein dünner Faden, der beständig zu reißen droht - oder zu reißen verspricht. Als er erfährt, daß das kleine Städtchen, in dem er eingeschneit ist, sich nach und nach entvölkert, überlegt er:

„Wie wäre es, dachte Adrian, in einem ausgestorbenen Marktflecken zu leben? Der Gedanke an solch seltsame, freiwillige Vereinsamung gab zu der Art phantastischer Vorstellungen Anlaß, bei denen er oft und gern verweilte. Dennoch beschloß er - ganz unverbindlich - sich einmal wieder die Auskunftstafel zu besehen. Den Entschluß zu reisen werde er sich vorbehalten.“²⁸

²⁵A.a.O., S.133

²⁶A.a.O., S.135

²⁷Den Begriff des „Betriebs“ als Synonym für die vollständig den 'Marktgesetzen' unterworfenen Gesellschaft übernehme ich von Horkheimer und Adorno, wie sie ihn z.B. in der „Dialektik der Aufklärung“ verwenden, etwa: „Was nicht konformiert, wird mit einer ökonomischen Ohnmacht geschlagen, die sich in der geistigen des Eigenbrötlers fortsetzt. Vom Betrieb ausgeschaltet, wird er leicht der Unzulänglichkeit überführt.“ Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S.141

²⁸Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.134f

In Adrian halten sich Weltferne und Pragmatismus gerade so die Waage, daß er gut in dieser Welt leben kann. Die entspanntesten Momente beschert ihm das Dasein, wenn ihm durch höhere Gewalt eine Entscheidung abgenommen wird:

„Bei dem Gedanken an die Sorgen, die man sich seinethalben machen mochte, wurde er beinahe vergnügt. Für die nächste Zeit hierbleiben - dazu bedurfte es keines Entschlusses. Wenn die Eisenbahn nicht verkehrte, waren die Straßen erst recht nicht befahrbar.“²⁹

Hildesheimer hat in der überarbeiteten Fassung von 1963 die Eigenschaft seines Helden, sich ganz gern in das Schicksal zu fügen, noch verstärkt und damit zugleich den auktorialen Erzähler noch entschiedener eingreifen lassen. Adrian möchte seine Freundin von dem Mißgeschick, am Bahnhof festzusitzen, benachrichtigen. In der Fassung von 1952 heißt es:

„Als die Wirtin das Mittagessen brachte, fragte er sie, ob es ein Telephon im Hause gäbe. Es gab keines.“³⁰

In der späteren Fassung ist ein Satz angefügt:

„Er atmete auf, war sich des Aufatmens jedoch nicht bewußt.“³¹

Kein anderes Werk hat Wolfgang Hildesheimer im Laufe der Zeit so häufig überarbeitet wie die „Lieblosen Legenden“. Noch nach Jahren, in denen er sich längst mit anderen Texten befaßt, feilt er immer wieder an einzelnen Sätzen, um sie in ihrem Ausdruck so präzise wie möglich zu gestalten. Er hat die „Lieblosen Legenden“ später in Gesprächen als ausgesprochen zeitbedingt angesehen³², und man mag es als Ausdruck dieser Zeitgebundenheit nehmen, daß er sie auch stilistisch im Detail der Zeit angepaßt hat³³. Im Rahmen dieser Arbeit sollen allerdings nur solche

²⁹A.a.O., S.134

³⁰Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>, a.a.O., S.75

³¹Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.132

³²„Es ist auch eine Satire auf den Kunstbetrieb, der in gewisser Weise sogar noch existiert, der aber heute eine satirische Behandlung nicht lohnen würde. Darum könnten die „Lieblosen Legenden“ auch nicht heute geschrieben werden, sie sind historisch geworden, gehören einer ganz bestimmten Zeit an, sind also in der Thematik keineswegs zeitlos, sondern sehr zeitgebunden, [...]. Jedenfalls sind sie in gewisser Weise veraltet.“ Hildesheimer, Das Ende der Fiktion : Gespräch mit Hanjo Kesting, a.a.O., S.59f

³³Adrian liest z.B. bei seinem unfreiwilligen Aufenthalt im Kleinstadtbahnhof ein Buch, dessen Titel in den Fassungen den veränderten Sprachmoden angepaßt ist: 1952: „Auf sonnigen Pfaden. [...] Diese Sammlung gemütvoller Poesie wird allen, denen die Sorgen des Alltags...“ Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>, a.a.O., S.75

Modifikationen bedeutsam sein, die den Charakter der Figuren verändern. Und hier offenbart sich, daß die Helden in den verschiedenen Bearbeitungen Schritt für Schritt weiter aus der Gesellschaft heraustreten. Sie reagieren passiver, und zwar auch dort, wo ihnen Leid geschieht.

2.2. DAS MOTIV DES RÜCKZUGS.

Ein solcher passiver Held ist der Maler aus dem „Atelierfest“³⁴. Er wird mitten im Malen von ungebetenen Gästen im wörtlichen Sinne heimgesucht, seine Wohnung füllt sich zu einem unerträglichen Gedränge, bis er sich schließlich dadurch befreit, daß er aus seiner Wohnung und dem „Atelierfest“ mit Hammer und Meißel ausbricht und in die Nachbarwohnung flieht. Dort angekommen überzeugt er die Bewohner, die offenbar noch weniger standfest sind als er selbst, sich an dem Fest zu beteiligen, während er in ihrer Wohnung bleibt. In diesem Zustand verharrt das Geschehen, denn am Ende heißt es:

„Da war das Fest noch in vollem Gange, und ich wußte, daß es nun für immer weitergehen würde.“³⁵

Das typisch Hildesheimersche an dieser Figur ist, daß sie sich nicht zur Wehr setzt, sondern ausweicht und - auch dies im Wortsinne - einen recht unkonventionellen Lösungsweg einschlägt. Der einzige Sieg, den sie davonträgt, besteht in der Selbstüberwindung, und hier unterscheiden sich die Fassungen der „Lieblosen Legenden“ ein weiteres Mal in bezeichnender Weise:

„Auf diese und ähnliche Art werden nämlich nach solchen Ärgernissen meine Gedanken in andere Bahnen geleitet, und besänftigt gehe ich dann zum Eisschrank, um etwas kalten Tee zu genießen, ein vorzügliches Getränk in solchen Situationen. Dann lege ich gewöhnlich eine Patience.“ (1952)³⁶

und:

1963: „Auf Pfaden der Sonne.[...] Diese Sammlung echter Naturlyrik wird allen, denen die Hetze des Alltags...“ Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.132

³⁴A.a.O., S.114ff

³⁵A.a.O., S.127, letzter Satz der Erzählung.

³⁶Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>, a.a.O., S.22

„Auf diese und ähnliche Art werden nämlich nach solchen Ärgernissen meine Gedanken in andere Bahnen geleitet, und besänftigt, wenn nicht gar geläutert, gehe ich dann zum Kühlschrank, um ein Glas kalten Pfefferminztee zu genießen, ein vorzügliches Getränk für solche Zustände: Jeder kleine Schluck bestätigt, daß ich im Kampf gegen die Auflehnung wieder einmal den Sieg davongetragen habe. Danach lege ich gewöhnlich, wenn auch nicht immer, eine Patience.“ (1963)³⁷

Der Einschub über den „Kampf gegen die Auflehnung“ offenbart, daß es Hildesheimer wichtig ist, die Figuren in einer bestimmten Weise festzuschreiben. Sowohl die beschriebene Situation, in welcher Adrian kein Telefon findet, als auch die Reaktion des Malers hier ist in der ursprünglichen Fassung offener. Unter dem Blickwinkel des Stils mag man solche nachgeschobenen Erläuterungen bedauern³⁸, doch Hildesheimer hat seine früheren Helden, gleichsam postum, offenbar den späteren der sechziger Jahre angleichen wollen. Sie fügen sich deutlicher, vor allem ausdrücklicher in ihr Schicksal.

Es liegt nahe, das „Atelierfest“ nicht nur als muntere Satire auf den Kunstbetrieb seiner Zeit zu lesen, sondern als Parabel, die die Stellung des Ich-Erzählers in der Gesellschaft situiert. Redensarten wie 'jemanden an den Rand drängen' und 'ausbrechen, aussteigen' hat Hildesheimer buchstabengetreu umgesetzt und der Geschichte nicht zuletzt damit ihre Komik verliehen³⁹. Nun befindet sich der Maler in einer allerdings mißlichen Situation. Der Ausbruch aus der ungeliebten Gesellschaft ist zwar gelungen, doch ist er nun an einen Ort gelangt, an dem er aus allem ausgeschlossen ist. Weder gibt es hier für ihn etwas zu tun, noch ist ein Ende seines Exils absehbar. Er ist ein Fremdkörper, der sich auch hier den Dingen anzupassen hat, ohne Rücksicht auf eigene Bedürfnisse:

³⁷Hildesheimer, *Lieblose Legenden* <1963>, a.a.O., S.115

³⁸Martin Walser beklagt zurecht Hildesheimers Neigung, eher zuviel als zuwenig zu sagen, schon bei Erscheinen der ersten Fassung:

„Wolfgang Hildesheimer aber erzählt geistreiche, ironische, spöttische Geschichtchen, er erfindet wunderbare Ansätze, aber am Ende fällt er immer wieder ins Erklären, ins Begründen. Ihm ist seine erfundene Ausdruckswelt nicht geheuer. Er traut seinen eigenen Erfindungen nicht und verrät sie immer wieder an die Wirklichkeit.“ Walser, a.a.O., S.155

³⁹Diesem Stilmerkmal bleibt Hildesheimer bis ins Spätwerk treu. Die „Mitteilungen an Max“ sind über weite Strecken nichts anderes als der Versuch, Redensarten, Zitate und Zitatfragmente prüfend in die Hand zu nehmen, nach ihrem Realwert zu befragen oder in der Art Hildesheimerscher Bildcollagen in bizarre Formen an- und übereinander zu setzen, z.B.:

„Der Sommer war nicht eben groß, aber groß genug, ich beklage mich nicht. Ein Sommer sollte ja auch nicht *zu* groß sein, aber ich weiß: manchem kann er nicht groß genug sein. Der Apfel fiel nicht weit vom Stamm, das hat die Ernte um Wesentliches erleichtert. Aber auf den Fluren hat jemand die Winde losgelassen, was ich als Rücksichtslosigkeit, wenn nicht gar als Beleidigung empfunden habe; jedenfalls zeugt es von schlechten Manieren [...].“

„Denn in dieser Wohnung, die ich schon lange als meine eigene betrachte, scheinen sich die Bräuche durch meine Übernahme nicht geändert zu haben. Sie haften an Einrichtung und Ausstattung. Die Atmosphäre bedingt die Handlungen der Bewohner, [...]“⁴⁰

Adrian und der Maler unterscheiden sich darin, daß der zweite aus der Gesellschaft ausgeschlossen bleibt, während es für den ersten nur ein „Urlaub“ ist, den er auch nicht ganz unfroh verlebt. Daß der Maler als Maler gescheitert ist und so, wie die Geschichte angelegt ist, nicht mehr malen wird, hat er ironischerweise gerade dem Kunstbetrieb zu danken, von welchem er sich nicht deutlich genug distanzieren kann. Der Kunstbetrieb nebenan kann offenbar sehr gut ohne seinen Künstler weiterfeiern, dieser kann durch das Loch in der Wand gelegentlich zusehen: mehr wird nicht geschehen⁴¹.

Der 'Ausstieg' des Malers ist also keineswegs freiwillig, sondern geschieht infolge seines Unvermögens, seinen Platz in der Gesellschaft zu bezeichnen und zu behaupten. So landet er an einem Unort, der keine Utopie bedeutet.

2.3. VERSPÄTUNG, RÜCKZUG UND AUFGABE.

Wenn Hildesheimers Protagonisten scheitern, dann häufig deshalb, weil sie Verspätete sind. Dies gilt schon annähernd für Adrian, aber in stärkerem Maße gilt es für Professor Karl-Alexander Scholz-Babelhaus, die zentrale Figur eines Theaterstücks, das auch den Titel „Die Verspätung“⁴² trägt.

Hildesheimer ist stets bemüht, allen Figuren und Orten möglichst sprechende Namen zu geben⁴³. Demgemäß entspricht der Professor allen Erwartungen, die man

Hildesheimer, Mitteilungen an Max, a.a.O., S.8. Das Zitat bezieht sich auf Rilkes Gedicht „Herbsttag“.

⁴⁰Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.115

⁴¹Auch erzählerisch befindet sich der Maler an einem Unort. Mit dem Personal der Erzählung ist nicht zu erklären, wem die Geschichte letztlich erzählt wird, von wo aus der Erzähler spricht. Ob dieses logische Dilemma gewollt ist oder ob es einen unbeabsichtigten Webfehler des Textes darstellt, ist kaum zu entscheiden.

⁴²Hildesheimer, Die Verspätung, a.a.O.

⁴³In „Tynset“ gibt es sehr ausführliche Reflexionen über den mutmaßlichen Zusammenhang von Namen und Orten oder Personen. Der Erzähler nimmt an, daß eine Person durch ihren Namen vorgeprägt ist, z.B.:

„Götz Friedrich - kannte ich nicht einen, der so hieß? [...] So ein Vorname haftet, er bleibt haften und trägt zur Prägung seines Trägers bei, der zunächst unschuldig ist, der aber später in ihn hineinwächst, so wie er in alles hineinwächst, in sein Schema und in seine Schuld. Der Name kommt vor dem Kind wie Hochmut vor dem Fall, aber er wirft Licht nicht nur

an den Träger eines solchen Namens stellen darf - Wolfgang Hildesheimer scheut hier keineswegs die Nähe zu Cliché und Kalauer. Professor Scholz-Babelhaus ist also unbeholfen und zunächst aufgeblasen wie sein Name, und seine Theorien sind so raumgreifend und unzusammenhängend wie dieser. Die Figur wandelt sich im Textverlauf jedoch vom bloß Komischen zum Tragikomischen, wie auch aus der Farce, die das Stück anfänglich zu sein scheint, mehr und mehr ein Werk des absurden Theaters wird.

Thomas Koebner schreibt dazu:

„Mit der Gestalt des Professors erscheint in Hildesheimers Werk zum ersten Mal ein psychologisch so komplizierter Held, daß man ihn als Portrait bezeichnen kann.“⁴⁴

Was geschieht? Der Professor gerät, ähnlich wie Adrian, an einen Ort, der in Auflösung begriffen ist, nur noch aus wenigen Einwohnern besteht und dessen letzte Verbindung zur Außenwelt eine Zugverbindung ist, auf die die Einwohner warten - um ebenfalls zu verschwinden. Er ist in der Gegend unterwegs, um nach Spuren des „Gurichts“⁴⁵ zu suchen, einem Vogel, von dem seiner Theorie zufolge der Mensch abstammen soll. Diese Absurdität ist die Verzweiflungstat eines Menschen, der - zu Unrecht oder nicht - annimmt, alles sei bereits erfunden, erforscht und ergründet.

„*Professor* [...] Alles, was ich in der Qual schlafloser Nächte ersonnen habe, gab es schon, sowohl das Erdachte als auch das Widerlegte! Nur war es von anderen entdeckt worden. Andere hatten die Kerne gespalten, die Schriften entziffert, die Meere vermessen, die Gehalte bestimmt, die Körper zerlegt, die Räume erforscht, die Stille genormt, die Mitte gefunden, die Formel erdacht...
Wirtin [...] Ich werde Ihnen ein Bett richten.
Professor [...] der Guricht! Meine letzte Erfindung, der Schwanengesang eines Gescheiterten. [...] Ja - das Bett. Der letzte Hafen des Versagers.“⁴⁶

auf die Eltern oder zumindest deren einen Teil, der sein Kind so und nicht anders zu nennen begehrte, sondern auch auf den Träger, dem der Name im Lauf der Jahre in Fleisch und Blut übergeht; [...]“ Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.60f

⁴⁴Koebner, a.a.O., S.39

⁴⁵Hildesheimers Arbeitsweise wird hier sichtbar. Das Motiv eines in Auflösung begriffenen Ortes wird, wie schon angedeutet, immer wieder variiert. Auch an dem Wort „Guricht“ muß Hildesheimer früh Gefallen gefunden haben. Es ist bereits im frühesten überhaupt überlieferten Werk, einem Gedicht von 1939, enthalten:

„Pansuun
Pansuun, mein Uuland, mein Zustand, nachts
meldet das Kraa a-Moll. Dann darbt
tief unten der Guricht. Und alles vergeht,
außer dem Amen in der Kist der Parzen
und der Palimpseste.“

Hildesheimer, Gesammelte Werke in sieben Bänden, a.a.O., Bd.7, S.547

⁴⁶Hildesheimer, Die Verspätung, a.a.O., S.421

Es ist das Eigentümliche dieser Figur, im Maße ihres Verfalls an Würde zu gewinnen. So lange er „Professor Doktor, Doktor honoris causa Karl Wilhelm Gustav Alexander von Scholz-Babelhaus“⁴⁷ genannt werden will, ist er einfach nur lächerlich. Als er den Namen abstreift, wechselt die Lächerlichkeit auf diejenigen über, die ihm den Namen geglaubt haben. Das gilt insbesondere für die exponierteste Gegenfigur des Stücks, den Vertreter:

„*Vertreter* [...] Ich habe die große Ehre, Herrn Professor Scholz-Babelhaus vor mir zu haben.
Professor Der Name sagt mir nichts!
Lehrerin [...] Er lügt!
Bürgermeister Und wie er lügt!
Wirtin Ein unverschämter Lügner.
Vertreter Sie sind Professor Karl Wilhelm Alexander Friedrich, Freiherr von Scholz-Babelhaus!
Professor Ein ganz und gar lächerlicher Name.“⁴⁸

Der Vertreter ist mit ungebrochener Selbstverständlichkeit im Diesseitigen zu Hause und kennt sich in der Welt aus, die er souverän ordnet und handhabt. Er verfügt als einziger über ein Auto und damit über die Möglichkeit, diesen Ort nach Belieben zu verlassen. Man kann sagen: Diese Welt besteht aus seinen Möglichkeiten. Nur der Professor entzieht sich von Anbeginn seinem Zugriff und seiner Anbiederung:

„*Vertreter* [...] Nennen Sie mich Alfons!
Professor Ich werde mich hüten. Damit Sie mich in den Griff bekommen!“⁴⁹

Die Gewohnheit des Vertreters, eindeutigen Dingen eindeutige Namen zu geben, muß im Falle des Professors versagen. Je fester der Vertreter zugreifen möchte, umso substanzloser werden Namen und Tätigkeit des Professors. Schließlich ist völlig unklar, wer dieser ist und was er tut:

„*Vertreter* Sehen Sie! Ein Mann wie ich wird doch noch wissen, wen er vor sich hat.
 [...] *Professor* Ich bin kein Professor!“⁵⁰

⁴⁷A.a.O., S.399. Der Name schwankt übrigens. An anderer Stelle heißt er: „Karl Alexander Theodor von Scholz-Babelhaus, Mitglied bedeutender Königlicher Akademien, Inhaber hoher und höchster Auszeichnungen, Anthropologe, Ornithologe von Weltrang und Weltruf!“ A.a.O., S.404.

⁴⁸A.a.O., S.440

⁴⁹A.a.O., S.438

⁵⁰A.a.O., S.440f

Nicht der Professor, der sich anfangs noch so aufgeregt gebärdet, verliert nunmehr die Fassung, sondern der Vertreter:

„Vertreter Sie sind mir die erbärmlichste Figur, die mir in meinem Leben vorgekommen ist. [...] Sie sind der Welt nicht gewachsen, ein Versager in allen Gassen.“⁵¹

In der kleinen Gesellschaft dieses Stückes gewinnt, wer Namen erfinden und vor allem durchsetzen kann. Der Professor hat dies versucht, hat versucht, sich mit immer abenteuerlichen Namen Gehör zu verschaffen und hat sogar zum Namen „Guricht“ noch den Gegenstand dazuerfunden. Damit hätte er durchaus Erfolg haben können, denn Hildesheimer führt ein Jahr später, in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ vor, daß jemand auch mit weit groteskeren Erfindungen reüssieren kann, z.B. mit der „Wirklichkeit“:

„Was ist denn die Wirklichkeit anderes als eine irreführende Erfindung? Sie entstand am 9. Mai 1311 in einem Gasthaus westlich von Straßburg. Hier saß der Dominikanerprovinzial, Meister Eckhart, der sich auf der Reise nach Paris befand, bei einem Schoppen Elsässer und einer Übersetzung aus dem Lateinischen, stieß auf das Wort ›actualitas‹, das eigentlich etwas ganz anderes bedeutet, aber er saß, wie gesagt beim Wein, und so übersetzte er das Wort mit ›Wirklichkeit‹, hat damit einen meist mißverstandenen und viel gebrauchten Begriff geprägt und damit das Ding erfunden, das er ausdrückt.“⁵²

Für des Professors Erfindungen interessiert sich niemand, er ist mit ihnen gescheitert. Erst als er mit dem Sargtischler allein im Ort zurückbleibt, kommt ihm der Gedanke, gerade in seinem Scheitern könne ein Verdienst liegen, wenigstens dann, wenn er es annimmt und reflektiert:

„Ich habe nichts geleistet, das ist vielleicht etwas Großes, ein großes Verdienst. [...] Ich bin niemand.“⁵³

Thomas Koebner bewertet dies ähnlich:

„Indem er der vanitas, der Welteitelkeit erlag, wurde er kein berühmter Mann, sondern eine lächerliche Figur. Indem er sich zu seiner Entfremdung bekennt, gewinnt er verlorene Würde zurück.“⁵⁴

⁵¹A.a.O., S.446

⁵²Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.58f

⁵³Hildesheimer, Die Verspätung, a.a.O., S.447

⁵⁴Koebner, a.a.O., S.42

Der Professor ist überhaupt der einzige, der die Entfremdung spürt. Die anderen fliehen mit Hilfe des Vertreters in eine Wirklichkeit, die vielleicht nur ein Übersetzungsfehler ist. Mit den Sätzen „Ich habe nichts geleistet“ und „Ich bin niemand“ erlangt er auch die Souveränität über das Wort wieder, denn er benennt eine klare Erkenntnis mit einem zutreffenden Namen und beendet seine Versuche, mit Phantasiegebilden zu Macht zu kommen.

Er erleidet noch einen Rückfall. Er glaubt, den Vogel „Guricht“ noch zu sehen. Am Ende dient dies nur dazu, daß er klarer erkennen kann, was er verloren hat:

„Nun finde ich keine Namen mehr. Die Namen sind besetzt, die Eigenschaften vergeben. Verschenkt! Es ist zu spät! [...] Ich wußte mehr als andere - aber die anderen haben recht behalten. Es gab Möglichkeiten, aber mir haben sie sich entzogen. [...] Ich bin verlassen. Ich bin der Punkt, von dem sich alles wegbewegt. [...] Kein Scherenschnabel, kein Wandelfuß, kein Sinn, kein Guricht. [...] nein, [...] ich habe mich nicht überzeugt! *Er sinkt tot auf dem Stuhl zusammen.*“⁵⁵

Hier sei noch einmal an die in Kap. 1.1. zitierte Freudsche⁵⁶ Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie erinnert. Welche der beiden Empfindungen mag den Professor hier prägen? Es ist Trauer, denn in seinem abschließenden Monolog kann der Professor seinen Objektverlust benennen; das Scheitern wird erst durch eine Bewußtwerdung erfahren. Es ist Melancholie, denn mit dem „Guricht“ und dem „Sinn“ hat er etwas verloren, das in der Welt niemals greifbar vorhanden war, die Welt kann nicht arm und leer dadurch geworden sein. Auch sein Tod deutet eher auf eine Nähe zur Melancholie hin, spricht doch Freud vom „[...] Rätsel der Selbstmordneigung, durch welche die Melancholie so interessant und so - gefährlich wird.“⁵⁷ Aber ist sein Tod denn Selbstmord?

Das Ende des Stückes mag übertrieben theatralisch erscheinen, doch ist es naheliegend. Mit der Erkenntnis, nichts zu sein und nichts zu wissen, läßt es sich in

⁵⁵Hildesheimer, Die Verspätung, a.a.O., S.450

⁵⁶Hildesheimer hat selbst häufig seine Nähe zur Freudschen Psychoanalyse betont, etwa in einem Gespräch:

„Sie sehen, ich laboriere mit psychoanalytischen Begriffen, weil mir die Psychoanalyse gleichsam inhärent ist, ich bin sozusagen ein Frühanalytiker.“ Hildesheimer, Ende der Fiktion : Gespräch mit Hanjo Kesting, a.a.O., S.55

Auch in seiner Mozart-Biographie verwendet er Begriffe und Denkfiguren der Psychoanalyse, etwa: „Objektverlust des Genies? Wohl kaum. Die Mutter war, seit seiner Kindheit, kein Objekt mehr - übrigens sind keinerlei Liebesbezeugungen des Kindes Wolfgang ihr gegenüber bekannt, im Gegensatz zum Fall des Vaters.“ Hildesheimer, Mozart, a.a.O., S.82

Selbstverständlich muß deshalb nicht zwingend das Freudsche Instrumentarium auch auf seine eigenen Schriften angewandt werden, denn er kann dort - unbewußt (wieder ein Freudscher Terminus) - nach ganz anderen Kriterien gearbeitet haben.

⁵⁷Freud, Trauer und Melancholie, a.a.O., S.205

der Welt schlecht leben, es sei denn, man nehme die eigene Erkenntnis nicht ernst. Insofern ist der Professor eine äußerst radikale Gestalt: Ein *modus vivendi*, der zwischen Alltagsleben und Erkenntnis vermittelt, ist nicht vorgesehen. Der Professor erlebt jenen Fadenriß, der entsteht, wenn aus einem Scheitern ein allgemeiner Sinnverlust wird und langsam die Entfremdung Raum greift, die nie mehr ganz zu vertreiben sein wird.

Dann ist das Ich arm und leer, weil es erkennt, daß die Welt arm und leer ist.

2.4. DAS SCHEITERN ALS LEBENSFORM.

Das Scheitern des Professors kann bis zu einem erlösenden Ende erzählt werden. Es gibt in den Werken der sechziger und siebziger Jahre allerdings zyklische, endlose Formen des Scheiterns, Figuren, die in sinnlosen Kreisbewegungen langsam zergehen, ohne daß von ihrem Ende noch im Werk erzählt würde. Es läßt sich jeweils denken, dieses Ende.

Da ist z.B. Celestina aus „Tynset“, die Haushälterin des Ich-Erzählers.

„Celestina trinkt viel, und sie betet viel. Sie trinkt weil sie trinkt, und sie betet, weil sie an Gott glaubt und fromm ist - [...]“⁵⁸

Auf ihre Weise ist auch sie stets eine Verspätete. Weil sie trinkt, erreicht sie nie die Zeitpunkte ihrer religiösen Verrichtungen, nicht die Frühmesse, nicht die Vesper, nicht den letzten Rosenkranz. Um diese Sünde vergessen zu können, trinkt sie erneut. Wann und warum ihre Trunksucht begann, weiß der Erzähler nicht zu sagen, die Sehnsucht nach einem Gott ist ihm zufolge jedenfalls anerzogen:

„[...] [ein, m.E.] anerzogene[s] Verlangen, mit dem keiner auf die Welt kommt, [...] [die, m.E.] gezüchtete [...] Sehnsucht, die sich schließlich verwandelt und als Überzeugung niederschlägt, die Gruseln und Schwelgerei beschert und sich als eine Schicht, undurchlässig und erhärtend, auf Sinne und Organe legt [...]“⁵⁹

⁵⁸Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.21. Zeichensetzung so in der Vorlage.

⁵⁹A.a.O., S.21f

Der Erzähler sagt, ihr Gott habe Celestina zur Trinkerin gemacht⁶⁰. Sie bewältigt zwar ihre Alltagsarbeit als Haushälterin, ist aber ohne Chance, dem *circulus vitiosus* aus Wein und Gott zu entfliehen. Langsam verfällt sie dem Alkohol.

Wir erfahren nicht, wer sie ihren beiden Süchten ausgesetzt hat. Sollte das Verlangen nach Gott, wie der Erzähler sagt, anerzogen sein, so gilt dies sicher in stärkerem Maße noch für den Alkohol. Die Geschichte Celestinas wäre eine eigene, von der des Erzählers vollkommen getrennte. Sie wird nicht erzählt. Es scheint, als habe ihr jemand einen Gott gegeben, der, in Gebete zerteilt, dem Tag lauter Ziele gibt und dazu noch den Wein, der jedes Ziel zuverlässig in eine Niederlage verwandelt. Wer immer ihr beides gab, er ist lange fort, und niemand ist da, der ihre Gebete kontrolliert, am wenigsten der Erzähler. Sie hat Gott jedoch so vollständig in sich eingelassen, daß sie es nie wagen würde, sich von ihm zu befreien. Fraglich ist auch, was dann von ihr bliebe. So bleibt sie Celestina - und verfällt.

Der Erzähler steht recht distanziert daneben und sieht keine Hilfsmöglichkeiten. Ohnehin ist die Kommunikation zwischen ihnen begrenzt und „Tynset“ ist bis auf eine Szene dementsprechend ohne Dialoge. In eben dieser Szene begegnen sich die beiden einsamen Hausbewohner unverhofft des Nachts in der Küche. Celestina sitzt dort vor zwei Gläsern Wein, schon stark angetrunken, so als warte sie auf jemanden. Der Erzähler trifft auf sie bei seiner allnächtlichen Wanderung durch das Haus, seiner Suche nach Schlaf und seinen Versuchen, Gegenstände des Hauses en passant nach Geschichten abzutasten⁶¹. Sie sitzen sich eine Weile schweigend gegenüber, er rätselt still, für wen das zweite Glas Wein sein mag und beginnt schließlich, unsicher, ein Gespräch über den früh hereinbrechenden Winter. Sie bestätigt ihn, um dann nach einer Weile zu ergänzen:

„[...] aber dein Wille geschehe.“⁶²

In ihrem ganzen Wahn aus Trunksucht und Religiosität hat sie Gott erwartet, und für Gott hält sie nun den Erzähler, der fassungslos vor ihr sitzt. Die Begegnung eskaliert nun, als sie ihn bittet, sie zu segnen und beginnt, ihm auf Knien entgegenzurutschen. Der Ich-Erzähler gerät in eine Situation, die in „Tynset“ einzigartig ist. Er ist bislang durch sein Haus gewandelt und hat jeden Gegenstand nach Belieben aufgreifen - und

⁶⁰ „[...]sie [...] versäumt die letzte Gelegenheit der Versöhnung mit ihrem Schöpfer, der sie zur Trinkerin gemacht hat.“ A.a.O., S.23

⁶¹ Die Szene umfaßt den folgenden Abschnitt: „Ich betrete also die Küche.“ A.a.O., S.219 bis „Ich gehe, schließe die Küchentür hinter mir, ich bin nicht mehr Gott, bin alles andere als Gott, ich bin ein nächtlicher Wanderer in einem einsamen Haus.“ A.a.O., S.232

⁶² A.a.O., S.222

wieder zurücklegen können, um seine Erinnerungen, Assoziationen und Geschichten daran zu entwickeln. Er ist ihrer so mächtig gewesen, wie er von ihnen und allem distanziert war, ein Einsamer, der Möglichkeiten sucht, um sie zu verwerfen. Nur dieses eine Mal, hier, nachts vor Celestina, ist er unmittelbar gefordert, muß er ganz in der Gegenwart sein, und diese Gegenwart dringt schmerzhaft in ihn ein.

Alle Sinneseindrücke werden minutiös geschildert, so daß die Zeitspanne, die von Celestinas Aufforderung „Segne mich!“ bis zu seiner Reaktion drei Minuten betragen mag, über sechs Seiten ausgedehnt ist⁶³. Der Text selbst, dessen Bilder sonst eher schemenhaft vorbeidriften - nur manchmal scheint eine Gestalt, eine Schreckgestalt zumeist, aus dem Nebel hervorzubrechen - , wird hier beinahe unangenehm sinnlich und atemlos. Die sonst so typischen langen Ketten von Nomen weichen plötzlich einem Schwall von Verben:

„Und nun muß ich zurück zu Celestina, ich wende mich ihr zu, sehe sie an, sie sieht mich an, nun unruhig, es bereitet sich etwas vor in ihr, jetzt steht sie auf, nein, sie steht nicht auf, sie rutscht langsam vom Stuhl, als rutsche sie in die Knie, aber sie erhebt sich, taumelnd, trunken, ihr Morgenrock - oder was es ist, das sie trägt - verfängt sich in der Stuhllehne, und während sie um die Tischecke geht, zieht er den Stuhl langsam nach vorn, gegen den Tisch, der Stuhl verliert das Gleichgewicht und fällt polternd gegen den Tisch, dann stürzt er um, aber der Morgenrock zieht nun über die Tischplatte, Celestina bewegt sich mir zu, um die andere Tischecke, wie kommt ein blauer Fleck an die Wand, der Morgenrock wischt die Tischplatte, Celestina steht schon wankend vor mir, der Morgenrock wischt und zieht ihr Weinglas mit sich, es fällt um, die kupfernen Pfannen hängen schon lange da, es ist eine Minute nach zwei [...].“⁶⁴

Augenfällig ist das schnelle Hin- und Herspringen von einer Wahrnehmung zur anderen - Celestina, das Weinglas, die Pfannen, die Uhrzeit. Hier bieten sich zwei Interpretationsmöglichkeiten an:

Zum einen könnte der Ich-Erzähler schlicht von seinen Empfindungen überwältigt sein. Er wäre dann, anders als im übrigen Text, nicht mehr Herr der Lage, könnte also nicht durch sein Gedächtnis einen Gegenstand zu sich befehlen und ihn interpretieren und bewerten, so, wie er es unternimmt, als er Celestina zuerst vor ihrem Wein in der Küche sitzen sieht: ein 'Gegenstand', der, wie er glaubt, betrachtet sein will:

⁶³A.a.O., S.225 oben bis S.230 unten. Im Text selbst gibt es Zeitangaben.

⁶⁴A.a.O., S.225f. Das Satzgefüge ist insgesamt etwa zwei Seiten lang.

„Ich lasse mich gern von der Nacht und ihrem Programm unerwartet vor ein Rätsel stellen, dies ist meine Situation, hier spiele ich meine Rolle, hier kann ich noch einmal einhaken, [...]“⁶⁵

Celestina sitzt aber nicht hier, um ihm eine Rätselaufgabe zu stellen. Sie ist auch nicht der Geist von Hamlets Vater, den der Erzähler, wo immer er ihm nachts im Hause begegnet, einfach stehen lassen kann⁶⁶. Sie ist aus Fleisch und Blut und Gott und Wein, und ihre Not ist entsetzlich.

Seine nächste Reaktion entspricht Celestina schon eher. Er läßt sich aber noch alle Zeit, gedankliche Abschweifungen in ganzen Sätzen, in aller Ruhe zu formulieren:

„Auf was lasse ich mich ein? Ich hebe mein Glas, als wolle ich ihr zutrinken, auch das ist falsch, denn was hier gesagt wird, ist kein Trinkgespräch, was hier geschieht, kein Scherz. Ich trinke mein Glas leer. Ich muß sagen, dieser Rotwein schmeckt gut, das erste Glas am Tag schmeckt am besten, auch wenn der Trinktag so früh anfängt wie jetzt hier, in dieser Küche, gegenüber Celestina.“⁶⁷

Erst der Schwall von Empfindungen, der über ihn hereinbricht, als sie sich auf ihn zu bewegt, zeigt, daß sie ihm wirklich nahe gekommen ist. Er büßt seine Souveränität ein, und mit ihren wenigen Sätzen, Halbsätzen, erklingt mit Celestinas Worten einmal eine andere Stimme im Text als die seine. Wir lernen Empfindungen von ihm kennen, die bislang nur zu ahnen waren: Erschütterung, Mitleid und Hilflosigkeit.

Die zweite mögliche Ursache für das schnelle Wechseln der Sinneseindrücke in dieser Szene ist eine andere Eigenschaft des Erzählers, die er mit vielen Hauptfiguren teilt. Es ist das Ausweichen, das Flüchten, das in diesem Text eine neue Qualität erreicht.

Der Maler aus „Das Atelierfest“ flieht in einer einzigen Bewegung, als er die Wand durchbricht. „Tynset“ ist voller kleiner und großer Fluchtbewegungen, es ist ein kaum zu lösender Verband aus innerem und äußerem Exil. Irgendwann hat sich der Erzähler in dieses Haus von der Welt abgezogen, hat anfangs telephoniert, dann nur noch den Ansagen im Telephon gelauscht, ist im Kursbuch gereist, um schließlich nur noch nachts durch das Haus zu wandern. Immerhin ein großes Haus mit vielen Möglichkeiten. Es ist ein steter Rückzug ohne einen entschiedenen Versuch der Gegenbewegung.

⁶⁵Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.219

⁶⁶„Aber der Sohn ist tot, und unerlöst steht der Vater oberhalb der Treppe, an dem Punkt im Haus, wo die Nacht sich sammelt, [...], er steht und sieht auf mich herab und wartet. Ich lasse ihn warten, ich gehe weiter, [...]“ A.a.O., S.160

Zu diesem körperlichen Rückzug, der dem des Malers noch ähnelt und einem äußeren Exil vergleichbar ist, kommen die kleinen Fluchten seiner Erinnerungsarbeit, ein inneres Exil gleichsam, das sich bis in seine Wahrnehmungen verfolgen läßt. Es gibt Erinnerungen, die ihn assoziativ überfallen, von denen er sich, wie Hildesheimer selbst es nennt, immer wieder abstößt⁶⁸.

Zwei Beispiele mögen diese Fluchtbewegung beschreiben. Sie geben zugleich eine Ahnung davon, wovor der Erzähler geflohen sein mag. In der ersten Szene stößt er auf seiner Nachtwanderung an einen Gegenstand, der erst seiner Haut, dann seiner Erinnerung eine andere Berührung mitteilt:

„Ich wandle, der Stachel einer Lanze kratzt meine Haut, ich gehe weiter, eine Hand faßt mich an, aber ich lasse mich nicht fassen, ich gehe vorbei, streiche über Oberflächen, rauh oder weich oder straff --

Wo war es, daß ich eine Trommel sah, bezogen mit dunkler menschlicher Haut, in Sansibar verfertigt? - und wo war es, daß ich Lampenschirme sah, aus heller menschlicher Haut, verfertigt in Deutschland von einem Bastler, der heute als Pensionär in Schleswig-Holstein lebt?

Ich gehe und gehe, durch andere Räume, [...].“⁶⁹

Die zweite Reise wird nur in Gedanken unternommen. Um einschlafen zu können, memoriert der Erzähler Adressen und Bestellungen aus der Kundenkartei, die er als Gewürzvertreter führte, aus seiner Zeit als Betriebsamer, vor dem Rückzug. Doch selbst in dies Schäfchen zählen brechen beängstigende Erinnerungen ein:

„Wehrgenus & Flatow, Delikatessen, Hannover 3, Bismarckstraße 45-47, Mischungen zwei und drei -- Mischung eins, in Deutschland nicht abzusetzen, ja »absetzen« ist das Wort. Rosmarin scheint nicht Sache der Deutschen zu sein - auch Knoblauch nicht,

deutsche Esser legen Wert auf reinen Atem. Wer war das noch, der das gesagt hat? Ein Mann mit festem Nacken, dem ich mich gegenüber fand, irgendwo in einem Speisewagen. Später sah ich sein Bild in der Zeitung, er hieß Jerka oder Jörka und hat, wenn ich mich recht erinnere, im Krieg ein paar Dänen die Hüftknochen herausgenommen, um sie ein paar Deutschen einzusetzen, eine

⁶⁷A.a.O., S.223

⁶⁸„Hildesheimer: [...] Das ist überhaupt ein Grundprinzip dieser Bücher, das Ausweichen. „Tynset“ zum Beispiel hat eine Rondoform: immer wenn die Fabel sich dem Schrecklichen nähert - und dieses Schreckliche wird in der Tat durch eine Nazifigur, eine Nazikonstellation symbolisiert -, stößt sich der Erzähler an diesem Thema ab, greift weit hinüber in ein anderes Gebiet. Das war ein Kompositionsprinzip. *Kesting*: Das sind aber auch Fluchtwege... *Hildesheimer*: ...ja, richtig...[...].“ Hildesheimer, Gespräch *Kesting*, a.a.O., S.62

⁶⁹Hildesheimer, *Tynset*, a.a.O., S.139. Die Hand zu Beginn des Textauszuges gehört Hamlets Vater.

große Kapazität auf seinem Gebiet - aber los von diesem Gebiet, ich wollte schlafen, war schon nah daran: Traitteur Schwendimann, Zürich, Seilergraben [...].⁷⁰

Das Eis, auf dem sich der Erzähler bewegt, als er noch Vertreter ist, ist sehr dünn. Der Tischnachbar im Speisewagen erweist sich als ein Bote der Hölle, ein banaler Lampenschirm als das Grauen schlechthin. Der von reinem Atem spricht, hatte blutbefleckte Hände. Man weiß nicht, worauf man geht, wenn man sich in diesem Land bewegt, und was die Worte bedeuten. Man kann jederzeit einbrechen, weil unter der Normalität der Terror liegt und Worte und Werte unter der Hand umgedreht werden. So werden die Schritte kleiner und unsicherer, und die Worte gehen aus.

In einer weiteren Fluchtbewegung verwendet er ein Teleskop, um nach dem wirklichen, kosmischen Nichts zu suchen:

„Mit »Nichts« meine ich nicht das modische Etwas, genannt Nichts, das sogenannte »absolute Nichts«, voll von unerträglichem Pathos, das unbestimmbare, dehnbare Nichts der Philosophen, Thema lebloser Gespräche am runden Tisch, im schalltoten fensterlosen Raum, [...] - nein: ich meine das geographische oder vielmehr das kosmographische Nichts, den leeren Raum zwischen Bündeln, den Mengen, den Gruppen von etwas, [...], das Unsichtbare zwischen dem Sichtbaren, das Loch im Himmel, [...] das Verlangen, das Celestina nach Gott hat, Verlangen nach dem Ort, an dem nichts ist und nichts sein kann und nie etwas gewesen ist, [...].⁷¹

Die Suche scheitert. Es gelingt nicht, einen Bildausschnitt mit dem Teleskop zu erfassen, in dem nicht irgendein Stern sichtbar würde. Er reagiert mit der gleichen Abstoßbewegung, die den Höhepunkt der Szene mit Celestina charakterisiert - dem Hin und Her zwischen verschiedenen Wahrnehmungen - und jenem Ausweichen, das ihn von den Gespenstern der NS-Zeit wieder auf ein anderes Gebiet führen soll:

„Ich wollte blauschwarz dort wo es leuchtete, das Funkeln machte mich schwindlig. Rückte ich um eine Viertel-Umdrehung nach oben, so verließ mich unten vielleicht ein Stern, von dem ich loskommen wollte, dafür kam von oben der Ausläufer eines offenen Haufens ins Blickfeld, oder ein Kugelhaufen, ich fand nichts nicht, nicht nichts, ich wurde meiner Beobachtung nicht froh.⁷²

Flucht, Ausweichen und Rückzug sind dem Erzähler zur zweiten Natur geworden. Sie bestimmen seinen Aufenthalt im Haus, seine Menschsehe, seine Wahrnehmungen

⁷⁰A.a.O., S.245f

⁷¹A.a.O., S.180f

⁷²A.a.O., S.183

und seine Sprache. Sein Nichts, sein Ziel ex negativo, findet er erst als Ich-Erzähler in dem Roman „Masante“, als er an dessen Ende in der Wüste in den Tod läuft⁷³.

Das Motiv des Scheiterns ist in der nächtlichen Begegnung von Celestina und dem Erzähler zu einem ersten, beinahe tragischen Höhepunkt gelangt. Tragisch, denn so wie diese Gestalten angelegt sind, können sie auch aneinander nur scheitern. Der Erzähler hat sich so in sich zurückgezogen, daß er nicht mehr auf die Not eines anderen Menschen reagieren kann, obwohl ihn sein Mitleid dazu treibt. Als er versucht, Celestina tatsächlich zu segnen, weil er hofft, sie dadurch befreien zu können, bricht der böse Zauber ab. Sie ernüchert sofort, beginnt, die Küche aufzuräumen und nimmt ihren Tageskreislauf wieder auf, um eine Verletzung reicher. Das Furchtbare ist, daß zwei Hilfsbedürftige nicht in der Lage sind, einander zu helfen, weil sie sich selbst hier, nachts in dieser Küche, zu entfernt und zu fremd sind. Was sie trennt, ist nicht zuletzt ein Unterschied in ihrem Bewußtsein. Das Bewußtsein des Erzählers ist stets so hellwach, daß es ihn, vielleicht über jedes Maß hinaus, skrupulös gemacht hat. Jeder Schritt wird gedanklich so weit im Vorhinein vollzogen, daß es unmöglich wird, ihn noch auszuführen: Er ist sinnlos, er führt zu nichts, oder er führt zu neuem Leid⁷⁴. Das Bewußtsein paralyisiert den Erzähler, bis er handlungsunfähig ist. Ob Celestina sich ihrer Handlungen - ihres Schicksals? - bewußt ist, erfahren wir nicht. Im Augenblick ihrer Betrunkenheit ist sie es gewiß nicht. Hier ist keine Begegnung möglich. Als sie erwacht, hat sich das Verhältnis umgedreht: Der Erzähler hat sich auf ihren Gott eingelassen, gerade als sie im Diesseits angelangt ist. Wieder liegt eine Welt zwischen ihnen, so als seien sie wie in einem kindlichen Spiel einmal um den Tisch herumgerannt.

Das Unausweichliche, das im täglichen Scheitern von Celestina vorgeführt wird, mag plausibel erscheinen, wenngleich das auslösende Moment unausgesprochen bleibt. Entweder interessiert sich Hildesheimer wenig für die Handlungsmotive seiner Nebenfiguren, oder er möchte auf diese Weise die unüberbrückbare Entfernung zwischen den Protagonisten eines Werkes betonen. Celestinas Geschichten liegen zeitlich oder räumlich außerhalb des Erfahrungsbereiches des Ich-Erzählers. Da es in

⁷³Über die Identität der Ich-Erzähler verschiedener Werke Hildesheimers vgl. Kap. 5.1.

⁷⁴Ein roter Faden der Erzählung „Tynset“ ist die Überlegung des Ich-Erzählers, noch einmal das Haus zu verlassen, um dem Wortklang 'Tynset' bis zu seinem Ursprung nachzugehen, also einmal nach Tynset zu fahren. Der Plan wird eine Nacht, i.e. die Berichtszeit der Erzählung, erwogen und am Morgen fallengelassen:

„[...] in diesem Bett der Winternächte, der Mondnächte und der dunklen Nächte, in dem ich nun wieder liege, tief gebettet, obgleich es Tag ist, liege und für immer liegenbleibe und Tynset entschwinden lasse -, ich sehe es dort hinten entschwinden, es ist schon wieder weit

„Tynset“ keine Gespräche außer dem beschriebenen gibt, können die Geschichten randständiger Figuren auch nicht nachgeholt werden.

So bleibt also auch unklar, wie jemand zum „Hautabzieher“, „Aufknüpfer“ und „Menschenschützen“⁷⁵ wird. Solche Schergen verhalten sich zum Erzähler wie Fixsterne. Sie sind immer schon da gewesen, unabänderlich und nur dazu bestimmt, die Hölle auf die Erde zu holen. Der Erzähler versucht, ohne Berührung zwischen ihnen hindurchzulaufen und gleichsam das schwarze Nichts im Raum zu besetzen. Allein, zu wissen, daß Kabasta, einer von ihnen, existiert, vereitelt schon jede Bewegung. Kabasta verfolgt ihn sogar über „Tynset“ hinaus in den nächsten Text, „Masante“⁷⁶. Die Herrschaft des Terrors ist also kein je textimmanentes Phantasiegespinnst, sondern real und deshalb jedem Text vorgängig. Bevor noch ein neuer Ich-Erzähler geboren wird, sind Kabasta und seine Helfer schon da und sorgen dafür, daß dieses Ich klein und handlungsunfähig bleibt und daß ihm letztlich die Sprache ausgeht.

Es gibt einen Versuch des Widerstandes in „Tynset“. Der Erzähler ruft nächtens Unbekannte an, um sie zu fragen ob sie sich schuldig fühlen. Manche reagieren panisch. Einer, der im Hause gegenüber wohnt, flieht⁷⁷. Zuletzt ruft er auch Kabasta an, der einzige, dessen Verstrickungen ihm vor dem Anruf bekannt sind:

„Und der letzte war Kabasta. Heute begreife ich meinen Mut nicht mehr, ihn anzurufen, und nicht mehr meine Hoffnung, in einem solchen Mann auch nur das geringste Schwindelgefühl zu erregen.“⁷⁸

Kabasta ist versiert. Er dreht die Verfolgung mit einer Handbewegung um und verändert damit radikal die Lebensbedingungen des Erzählers:

weg, jetzt ist es verschwunden, der Name vergessen, verweht wie Schall und Rauch, wie ein letzter Atemzug -“ A.a.O., S.269, letztes Satzfragment.

⁷⁵ebd.

⁷⁶Von Kabasta heißt es in „Tynset“:

„[...] er hieß übrigens Bloch, er war, soweit ich mich jetzt erinnere, der einzige Mensch, den ich jemals gekannt habe, der sich buchstäblich sein Grab selbst schaufelte, und zwar unter Aufsicht von Kabasta, der ihn dann durch einen Genickschuß tötete, mit seiner rechten Hand, der großen, roten, blonden, dieser seiner Hand.“ A.a.O., S.63

Und in „Masante“:

„Ich höre den Starck lachen, er weiß sich vom Gesetz einer Zeit gedeckt, die heute von seinesgleichen wieder herbeigesehnt und daher wiederkehren wird, sein Richter war damals Kabasta, heute steht Kabasta als Veteran auf der Landesliste, Starck und seine Kumpane sind bei der Hand, ihn durchzusetzen, und sei es mit Gewalt, auch den Kranzmeier bringen sie durch, ohne Frage.“ A.a.O., S.119

⁷⁷Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.35f, beginnend mit „Zwei weitere Nachtgespräche...“

⁷⁸A.a.O., S.42

„[...] ich hörte nur noch die lange Drehung der Scheibe, die erste Null der Polizei, dann hängte ich ab und war von diesem Augenblick an verfolgt, noch nicht einmal ganz zu unrecht, nicht ganz schuldlos, wenn ich es vom Gesichtspunkt der öffentlichen Ordnung betrachte, ein Gesichtspunkt allerdings, der mir wenig geläufig ist und zu dessen Anerkennung ich mich niemals entschließen würde.

Schon am nächsten Tag knackte es in der Leitung, wenn ich den Hörer abnahm, in der nächsten Nacht telefonierte ich nicht mehr, [...]. Ich benützte es nicht mehr, antwortete nicht mehr, wenn es läutete, [...], wollte mich neben diesem Ding auch nicht mehr schlafen legen. Bald darauf verließ ich das Haus, die Stadt, den Staat, und zog hierher. Das war vor elf Jahren.“⁷⁹

Das neue Haus verläßt er im Laufe der Jahre immer seltener und jetzt vielleicht gar nicht mehr. Er ist an den Endpunkt eines Lebens im 'Betrieb' gekommen und an den Ausgangspunkt seiner nächtlichen Wanderungen, auch an den Ausgangspunkt dieser Monolog Erzählung „Tynset“, die von einer durchwachten Nacht spricht. Erst gegen Morgen erlöst ihn der Schlaf, und die Erzählung endet.

2.5. DAS VERSCHWINDEN DER PROTAGONISTEN.

Wir haben nun eine Reihe von Figuren kennengelernt, die an ihren Sehnsüchten gescheitert sind. Es sind Personen, die in der sinnentleerten Betriebsamkeit, von der sie umgeben sind, nicht existieren können: Da ist der Maler, dessen Leben von einer fröhlich schwatzenden Menge okkupiert wird; der Professor, der kläglich daran scheitert, im Wissenschaftsbetrieb mitzuspielen, sich gar an dessen Spitze zu setzen und Celestina, die, wie der Erzähler bemerkt, an den Regeln einer aufgesetzten Religion, langsam zugrunde geht⁸⁰.

Daß sie überhaupt eine Sehnsucht verspüren und nach Sinn suchen - in der Kunst, der Wissenschaft, der Religion - macht sie aus der Sicht des Betriebs schon der Lächerlichkeit verdächtig. In ihm geht es nur noch darum, zu funktionieren und sich zu unterhalten; wer mehr will, ist wenigstens ein Spielverderber und scheidet aus.

In „Tynset“ erzählt Wolfgang Hildesheimer erstmals davon, daß Gesellschaften sich keineswegs damit begnügen müssen, einzelne Menschen vergleichsweise sanft an den Rand zu drängen. Hier und in „Masante“ ist es der Terror, der den Erzähler verfolgt. Im Augenblick, da der Faschismus in Hildesheimers

⁷⁹A.a.O., S.45f

⁸⁰„[...] [ein, m.E.] anerzogene[s] Verlangen, mit dem keiner auf die Welt kommt, [...] [die, m.E.] gezüchtete [...] Sehnsucht, [...]“ A.a.O., S.21

Werk thematisiert wird, verschwinden die Sinnsuchenden; ihre letzte Vertreterin mag wohl Celestina sein. Nach einem einzigen Versuch der Gegenwehr suchen die Erzähler nur noch ihre Fluchtorte: die Wüste (Masante) oder das Nichts (Tynset); ihre Sehnsucht gilt einem leeren Raum, der keine Empfindungen mehr vermittelt und keine Geschichten mehr erzählt.

Auch darin scheitern sie.

Es ist zu einfach, als Ursachen für das Scheitern der Helden in Wolfgang Hildesheimers Werk die Begriffe 'Gesellschaft' und 'Nationalsozialismus' hochzuhalten und darauf zu vertrauen, ihre bloße Nennung erklärte irgend etwas. Tatsächlich erklären die Begriffe sehr wenig, und sie bergen im Gegenteil ein großes Maß an Unschärfe. Manchmal wirken selbst die greifbaren Boten des Faschismus in „Tynset“ etwas herbeibemüht, als sollten sie die Angst des Erzählers begründen, die doch gar nicht erklärt werden muß. Auch ohne sichtbare Androhung einer Gewalt können Menschen sich zu Tode fürchten; Wolfgang Hildesheimer selbst spricht zehn Jahre nach „Tynset“ von einem „ubiquitäre[n] Element der Furcht“⁸¹, das die Menschen umgibt.

Damit die Auslöser einer Angst, die so schwer zu benennen ist, wirksam werden können, bedarf es auf Seiten der Opfer eines Mindestmaßes an Sensibilität. Erst diese Disposition zur Empfindsamkeit und die latente oder offene Brutalität ihrer Umgebung erzeugen im Zusammenspiel Entfremdung, Niederlagen und Scheitern. Das beginnt in Hildesheimers Werk beinahe fröhlich mit Adrians unbekümmerter und nur zeitweiliger Distanz zum 'Betrieb', und es endet mit dem erwähnten Gang in die Wüste, in der Wolfgang Hildesheimers letzter Erzähler verschwindet:

„Meine Zeit läuft aus, und, wahrhaftig, nicht nur die meine. [...] Hier [in der Wüste, m.E.] schlägt keine Stunde, hier läuft die Sanduhr aus. Miserables Bild! Inadäquat! Nichts läuft hier aus, es weht und rieselt tödlich, es kommt von allen Seiten. [...] Vielleicht zieht bald ein Tag vorbei, der mir gefällt, ein Tag ohne Wind, ein Tag in Masante, so ein grauer trüber

⁸¹Hildesheimer, Das Ende der Fiktionen, a.a.O., S.248

Hier besteht eine deutliche Parallele zu Ingeborg Bachmann. In ihrem frühen Hörspiel „Die Zikaden“ (1955) verhöhnt die Figur Benedikt all diejenigen, die nicht wie er vor dem Faschismus auf eine Insel fliehen mußten, sondern aus weniger greifbaren Gründen dorthin kamen: „Nun saß er hier und sah sich die Abenteurer an, hinter denen die Schergen her waren. Die Schergen hießen Krankheit und Rausch, Liebe und Enttäuschung, Tod und Vergangenheit und die Erinnerung daran. Dabei hatte er wieder lachen gelernt; [...]. Das konnte heißen: Ihr habt es nötig! [...] Solange die Henker nicht aus Fleisch und Blut sind, könnt ihr den Kopf noch aus der Schlinge ziehen.“ Bachmann, Zikaden, a.a.O., S.115

Der Text bleibt insgesamt dieser Position noch sehr nahe. In ihren letzten Werken sind die Ursachen der Angst unnennbar geworden. Vgl. meine Ausführungen weiter unten in diesem Kapitel.

nichtsversprechender Donnerstag, ohne Anrufe, ohne Post, ein Tag zum Vertun, dann springe ich mitten hinein mit meinem Regenschirm und lasse mich treiben,
über meine böse Stunde hinweg und weiter.“⁸²

Seine letzte fiktive Figur überhaupt, Marbot, entfernt sich ähnlich. Marbot geht eines morgens ohne ein Wort aus dem Haus und bleibt für immer spurlos verschwunden. Sein Biograph berichtet:

„So blieb denn Andrew Marbot verschollen und ist es geblieben. Wir dürfen dieses wahrhaft spurlose Verschwinden so deuten, daß er, allem Pathos abhold, einen möglichst unauffälligen Weg gewählt hat, um aus der Welt zu gehen. Gewiß aber hatte er sich nicht aktiv bemüht, seine Spuren zu verwischen. Er wollte den »Schritt in die Freiheit« tun, ohne ihn vorbereitet zu haben, gleichsam beiläufig.“⁸³

Die Art, in der sich die Helden der Welt entziehen, erinnert sehr an die Tode, von denen Ingeborg Bachmann in ihrem Spätwerk berichtet. So verschwindet die Ich-Erzählerin des Romans „Malina“⁸⁴ in einer Wand:

„Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß ich aus dem Zimmer gegangen bin.“⁸⁵

Alles dies sind „Todesarten“⁸⁶, die im Sog ihrer Texte plausibel erscheinen und dennoch schwer zu erklären sind.

„Es war Mord“⁸⁷, lautet der letzte Satz aus Ingeborg Bachmanns letztem Buch und macht den ganzen Text rückblickend zur Geschichte eines Mordes: Ein seltsamer Mord, ohne Waffe, ohne Mörder, ohne Tote. In ihrem Verzicht, präzise Angaben über die Todesarten zu machen, liegt eine ganz erhebliche Provokation dieser Texte von Wolfgang Hildesheimer und Ingeborg Bachmann - und: dieser Verzicht führt zurück auf die eingangs gestellte Frage, ob Melancholie oder Trauer die Protagonisten erfüllt: Können sie einen Verlust benennen? Sie können es nur sehr vage. Sie beschreiben

⁸²Hildesheimer, Masante, a.a.O., S.376f. Mit dem zuletzt zitierten Satz endet das Buch.

⁸³Hildesheimer, Marbot, a.a.O., S.314

⁸⁴Bachmann, Malina, a.a.O.

⁸⁵A.a.O., S.354

⁸⁶Unter diesem Titel plante Ingeborg Bachmann einen Zyklus aus drei Romanen, von denen „Malina“ ganz und „Der Fall Franza“ als Fragment entstanden sind.

eine Sehnsucht nach einem Zustand ohne Angst, ohne zwangsläufige Verletzungen, nach einem winzigen Ort, an dem sie stehen und bestehen bleiben können.

„Eine gute Herkunft hat ihm geschenkt: die Anlage zur Freundlichkeit, zum Vertrauen. Seine gute Sehnsucht ist gewesen: das barbarische Verlangen nach Ungleichheit, höchster Vernunft und Einsicht. Hinzuerworben hat er nur die Erfahrung, daß die Menschen sich an einem vergingen, daß man selbst sich auch an ihnen verging und daß es Augenblicke gibt, in denen man grau wird vor Kränkung - daß jeder gekränkt wird bis in den Tod von den anderen. Und daß sich alle vor dem Tod fürchten, in den allein sie sich retten können vor der ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist.“⁸⁸

Vielleicht ist dieser Auszug aus Ingeborg Bachmanns Erzählung „Das dreißigste Jahr“ die präziseste Möglichkeit, Sehnsucht und Angst auch der Hildesheimerschen Helden zu beschreiben. Gemeinsam ist ihnen Mitleid, die Sehnsucht nach Einsicht, die Erfahrung der Verletzung, welche die Begegnung mit anderen Menschen und die Sehnsucht gleichermaßen ruiniert und schließlich auch das Verschwinden in den Tod. Eine erfolgreiche Gegenwehr gibt es bei allen nicht.

⁸⁷Bachmann, Malina, a.a.O., S.356

⁸⁸Bachmann, Das dreißigste Jahr, a.a.O., S.28

3. VON DER MELANCHOLIE.

Ich habe zu Beginn meiner Arbeit behauptet, daß Hildesheimer Motive sehr alter tradierter Melancholiebegriffe verwendet. Das soll an dieser Stelle mit Beispielen aus der Antike und der Renaissance näher erläutert werden. Grundlage sind dabei vor allem die Arbeiten von Hartmut Böhme, Günter Blamberger und Lothar Pikulik⁸⁹.

Während Freud die Melancholie über ihre Ursachen zu definieren versucht - das unbewußte Leiden am Verlust eines unnennbaren Objekts - gehen die traditionellen Melancholiebegriffe von der Symptomatik aus, und diese definieren sich, wie Günter Blamberger referiert, in einer erstaunlichen Kontinuität vom 5. Jahrhundert v.u.Z. bis in unsere Tage:

„Den Melancholiker kennzeichnen Passivität, Einsamkeit und der Wechsel von Manie und Depression - diese Symptomatik wird im übrigen unverändert tradiert bis ins 20. Jahrhundert.“⁹⁰

3.1. GENIE UND MELANCHOLIE.

„Blickt ins Weite einer,
Zu kurz ist er, gelangt zur Erzflur nicht, zu der Götter
Wohnsitz.
Warf das Flügelroß Pegasos doch seinen Herrn
Ab, Bellerophon, der zu kommen strebte in
Des Himmels Behausung zur Götterversammlung
Des Zeus! Wer nach Hohem strebt
Widers Recht, den erwartet bittres Ende.“ (Pindar)⁹¹

Es gibt in der Antike zwei Wege, die zur Erklärung des Phänomens der Melancholie führen. Der eine hat die zeitgenössische Medizin zum Ausgangspunkt. Diese nimmt an, daß im gesunden Menschen die „vier Körpersäfte“ (Blut, Schleim, schwarze und gelbe Galle) ein harmonisches Mischungsverhältnis bilden, während im kranken einer von ihnen dominiert. Im Falle der Melancholie ist das die schwarze Galle. Der Melancholiker ist dementsprechend Opfer einer Naturanlage, und ihm kann nur sehr begrenzt durch Diäten und Kuren Linderung verschafft werden.

⁸⁹Böhme, Albrecht Dürer. Melencolia I, a.a.O.

Blamberger, Versuch über den deutschen Gegenwartsroman, a.a.O.

Pikulik, Zweierlei Krankheit zum Tode, a.a.O.

⁹⁰Blamberger, a.a.O., S.12

⁹¹Pindar, VII. Isthmische Ode, Vs. 44ff, a.a.O, S.329

Im zweiten Weg erklären sich antike Autoren die Melancholie als Strafe der Götter. Der erste mythologische Held, der auf diese Weise an der Melancholie erkrankt, ist Bellerophon. Je nach Überlieferung wird er für den Versuch, mit seinem geflügelten Pferd Pegasos den Himmel zu erstürmen, um damit, wie Pindar schreibt, unrechtmäßig nach Hohem zu streben, mit Wahnsinn und Trübsinn gestraft⁹².

Aristoteles schließlich übernimmt Elemente beider Erklärungswege und fügt sie zu einem gänzlich neuen Zielpunkt zusammen: Die Melancholie ist auch für ihn eine Naturanlage⁹³, doch befällt sie nur Menschen, die auf unterschiedlichen Gebieten nach den Sternen greifen. In seinen „Problemata Physica“ schreibt er:

„1. Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker; [...] ferner [...] Aias und Bellerophon, von denen der eine völlig wahnsinnig wurde, der andere die Einsamkeit aufsuchte, [...]“⁹⁴

Gegenüber Pindar bedeutet die Aristotelische Wendung eine komplette Umwertung. Die Melancholie ist nicht mehr der Preis der Hybris, sondern das würdevolle Leiden eines Genies. Zwar bleibt sie gegebenes Schicksal, doch muß ihr nicht entgegengewirkt werden, da sie offenbar ihre produktiven Seiten hat.

In die Nähe dieser bis heute sehr populären Verbindung von Genie und Trübsinn - oder 'Genie und Wahn' - bringt Wolfgang Hildesheimer auch Wolfgang Amadeus Mozart in seiner Biographie. Er betont an dem sonst als heiter dargestellten Komponisten das Düstere, seine Distanz zur Gesellschaft und verfaßt ausgerechnet in den siebziger Jahren, als Genies allenthalben eher entkleidet als gepriesen werden, ein Buch, welches ad nauseam das ganz und gar unfaßbar Geniale Mozarts verkündet. Als Fazit seiner Reflexionen über Mozart schreibt er:

⁹²„Von seinem Ende berichtet Homer nur, er sei den Göttern verhaßt geworden und trübsinnig auf dem Aleischen Feld herumgeirrt. Das besagt aber nicht, daß er den Mythos von dem Himmelsflug auf dem Pegasos und dem Absturz, wie Hesiod und Pindar [...] ihn erzählen, nicht kannte. [...] Schon Pindar faßte Sturz und Wahnsinn als Strafe für Überhebung auf; [...] Euripides brachte den Himmelsstürmer aus Forschungsdrang auf die Bühne; er scheitert, aber stirbt, von Zweifel und Krankheit geheilt, mit den Göttern versöhnt.“ Der kleine Pauly, a.a.O., Artikel Bellerophon, Sp. 856f

⁹³„Denn auch jener [Herakles, m.E.] scheint eine derartige Naturanlage gehabt zu haben, [...]. Alle aber, um es im großen und ganzen zu sagen, sind also, wie schon gesagt, derartig ihrer Natur nach.“ Aristoteles, a.a.O., S.250

⁹⁴Aristoteles, a.a.O., S.250

„So wurde er, dessen Tage und Nächte nunmehr gezählt waren, zum Dionysiker, der den Halt verlor, zu einem sporadisch von depressiven Zuständen geplagten, subjektiv Gescheiterten, süchtig nach Zerstreuung.“⁹⁵

und:

„So also starb Mozart, vielleicht das größte Genie der bekannten Menschheitsgeschichte - [...] verarmt, gebrochen [...].“⁹⁶

Durch die Verknüpfung mit der Genialität erhält die Melancholie eine erhebliche Aufwertung, und eben die meint hier auch Wolfgang Hildesheimer.

Anders als die Darstellung ihrer Symptome ist die Bewertung der Melancholie keineswegs über alle Zeiten gleichgeblieben, denn nicht nur vor Aristoteles, sondern auch wieder im Mittelalter, das unter Melancholie überhaupt alle Geisteskrankheiten versteht⁹⁷, ist sie in erster Linie eine Strafe der Götter, bzw. eine Strafe des einen christlichen Gottes und unterliegt damit gesellschaftlicher Ächtung. Die Passivität wird unter moraltheologischem Einfluß zur Faulheit und die Suche nach Einsamkeit zum asozialen Verhalten umgewertet. Auch davon hat sich manches bis in die Gegenwart retten können, so daß die Bewertungen melancholischer Menschen ambivalent bleiben.

Im Zwiespalt dieser Bewertungen sehe ich auch die Figur des Adrian aus „Der Urlaub“. Adrian kann sich nur auf gewisse Zeit von gesellschaftlichen Wertungen entfernen. Er hat durchaus Lust, allein zu sein und eine Weile nichts zu tun, sieht dann aber doch - „ganz unverbindlich“⁹⁸, wie es im Text heißt - noch einmal nach dem Fahrplan, um im doppelten Wortsinne den Anschluß nicht zu verpassen. Zwischen dem, was Hildesheimer als Genie bezeichnet, und dem gesellschaftlichen Betrieb nimmt Adrian eine mittlere Position des zeitweisen Außenseiters ein. So läßt sich sein Zögern, sich dem Betrieb wieder anzuschließen, auch als Schwanken zwischen den Polen der Melancholiebewertung interpretieren: Seine leichte Passivität möge nicht mit Faulheit und seine „Urlaub“ nicht mit Asozialität verwechselt werden. Vergleicht man Adrian mit dem Bild, das Wolfgang Hildesheimer von Mozart zeichnet, dann wird dieser Gedanke vielleicht verständlicher. Mozart ist - für Hildesheimer - so selbstverständlich Genie, wie er für ihn selbstverständlich ein

⁹⁵Hildesheimer, Mozart, a.a.O., S.369

⁹⁶A.a.O., S.376f

⁹⁷„Das von Hippokrates noch scharf gezeichnete Bild der melancholischen Krankheit wird mit der Zeit so erweitert, daß die Melancholie zum Sammelbegriff für alle Geisteskrankheiten wird.“ Blamberger, a.a.O., S.16

⁹⁸Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.134f

Außenseiter ist. Das wahre Genie weiß nichts von seiner Genialität und nichts von der Gesellschaft, sonst ist es ein „Scheingenie“:

„Dem Genie ist die Selbstreflexion nicht Generalthema, während sie für das Scheingenie nicht nur Thema, sondern auch Werkzeug ist. [...] Das Scheingenie bedarf stets der Mitwelt als Partner, dem es sich, unter dem Vorwand, sich niemandem mitteilen zu können, mitteilt, und dessen Rolle in dieser Partnerschaft das demütige Versagen vor der Größe der bewunderten Gestalt ist.“⁹⁹

Adrian ist kein Genie, nicht einmal ein „Scheingenie“. Er ist vielleicht ein wenig außergewöhnlich, ein „mittelmäßige[r] Held[...]“ eben, wie Dietmar Goll-Bickmann ihn überschreibt¹⁰⁰. So, wie Adrian kaum vollständig scheitern kann, weil er keine ausgeprägte Sehnsucht besitzt, so besitzt er auch nur einen Hauch von Melancholie, da ihm Genialität fehlt. Er ist ein wenig einsam und ein wenig passiv; eine vertraute Figur, deren einzige Unfreundlichkeit darin besteht, uns an unsere eigene Mittelmäßigkeit zu erinnern.

An den Unterschieden zwischen der Figur des Adrian und dem Hildesheimerschen Mozart ist recht gut ablesbar, wie sehr Hildesheimers Thema des Scheiterns an das Absolute gebunden ist. Das kleine Alltagsglück, wie Adrian es bevorzugt, braucht weder das Scheitern noch die Melancholie zu fürchten. Es genügt aber auch nicht den Ansprüchen an eine Wahrheit, wie sie die Sehnsucht nach einem ganz anderen Leben fordert.

Noch in der grotesken Verzerrung ist der Weg über die Selbstüberhebung bis zum Fall in die Melancholie an das Absolute gebunden. Ein Beispiel hierfür ist der Professor aus „Die Verspätung“, dessen Geschichte sich wie eine Persiflage auf die Sage des Bellerophon liest. Sein Ziel ist nicht der Olymp, sondern vorgeblich die Anerkennung durch den Wissenschaftsbetrieb, von dem er allerdings durch den Umstand getrennt ist, daß er nur ein armseliger Scharlatan ist. Wir wissen noch nicht einmal, ob er vom Wissenschaftsbetrieb überhaupt wahrgenommen wird; wahrscheinlicher ist, daß sich auch diese Auseinandersetzung nur in seiner wahnhaften Phantasie abspielt. Nur die Strafe der Verspottung durch die Menschen in der Gaststätte ist real.

⁹⁹Hildesheimer, Mozart, a.a.O., S.62 Entsprechendes gilt übrigens für den Melancholiker, z.B. Marbot: „[...] überdies ein echter Melancholiker - einer von denen nämlich, die das Wort Melancholie niemals aussprechen - [...]“ Hildesheimer, Schopenhauer und Marbot, a.a.O., S.154

¹⁰⁰„Problematische (und mittelmäßige) Helden in einer verkehrten Welt“ So lautet der Untertitel zum Abschnitt 2 seines Buches. Goll-Bickmann, a.a.O., S.75

Sein Absturz nach der Selbstüberhebung trägt in allen Phasen Züge des Jämmerlichen. Der wichtigste Unterschied zwischen dem Professor und dem Halbgott Bellerophon besteht jedoch darin, daß jener aus dem Wahn in die ernüchternde Erkenntnis abstürzt und schließlich sein Scheitern akzeptiert, während das antike Vorbild aus dem Forschungsdrang in den Wahn gerät und nie mehr zur Ruhe kommt.

3.2. MELANCHOLIE ALS ZEICHEN DER ENTFREMDUNG.

Anders als die antiken Autoren, welche Melancholie aus Mythologischem oder Naturgegebenem erklärten, betrachten die Frühhumanisten den Melancholiker im Verhältnis zu seiner Welt. Diese Theorie löst sich deutlich von der Vorstellung, ein Mensch sei zur Melancholie prädestiniert. Statt dessen impliziert der neue Begriff eine eher exogene Herkunft des Trübsinns und bringt ihn in die Nähe des modernen Entfremdungsbegriffs. Möglich wird der Wandel, weil sich in dieser Zeit auch der Begriff des Individuums herantut. Das Ich sieht *seine* Welt und interpretiert sie. Erst im Zusammenspiel beider kann die Melancholie entstehen.

Hartmut Böhme analysiert dies sehr anschaulich in seinem Text über Albrecht Dürers „Melencolia I“. Aus der Fülle der Interpretationsmöglichkeiten, die allein er für die „Melencolia I“ anbietet, sollen die drei herausgegriffen werden, die im Werk Wolfgang Hildesheimers wiederzufinden sind:

1. Die Verlorenheit eines Menschen vor der Unübersichtlichkeit der Objekte,
2. seine Frage, ob die Beteiligung am Erforschen, Vermessen und Bebauen der Welt sinnvoll sei und
3. der Übergang einer realen Landschaft in eine nur noch als Zeichenvorrat gemeinte Gedankenwelt.

Die allegorische Figur der Melancholie findet sich auf dem Stich von 1514 (vgl. Abb.4) von einer unübersehbaren Vielzahl von Gegenständen umgeben. Sie berührt nur einen Zirkel, ohne ihn wirklich zu benutzen, und sie ist, wenigstens für den Moment, von allem getrennt. Ihr Blick ist konzentriert und zugleich ins Leere gerichtet. Hartmut Böhme schreibt:

„Dies ist eine [...] Kontraststruktur: die überwältigende Gegenstandsfülle, die keinen Halt bietet, und eine Ruhe, deren Rätsel in ihrer Leere besteht.“¹⁰¹

Der „Melencolia“ liegen Gerätschaften aus den Reichen der Bautechnik, der Geometrie und der Mathematik zu Füßen, Symbole also jener Tätigkeiten, mit denen die Welt vermessen und bebaut werden kann. Hartmut Böhme weist darauf hin, daß Dürer damit auch auf die grundlegende Vermessung der Erde anspielt, wie sie nach Salomon zuerst Gott vornahm: „Du aber hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht

¹⁰¹Böhme, a.a.O., S.17

geordnet.“¹⁰² Die Frage der „Melencolia“ ist dabei nicht, ob sie die Instrumente benutzen kann, sondern, ob sie es will: was beginnen, wo beginnen?, sind ihre Fragen. Dieser Zustand muß nicht ewig andauern, und es wäre zuviel gesagt, würde man hier schon einen endgültigen Bruch mit allem sinnvollen Tun vermuten. Eher ist er ein Augenblick konzentrierter Besinnung¹⁰³.

Der Stich hält keine real gemeinte Szene fest, vielmehr symbolisiert jeder Gegenstand eine Fertigkeit, eine Handlungsmöglichkeit oder gar ein ganzes wissenschaftliches Fachgebiet. Hinter jedem Gegenstand verbergen sich auf diese Weise wiederum zahlreiche andere, die notwendig wären, wollte man mit dem je abgebildeten die durch ihn angedeutete Handlung tatsächlich entfalten. Der Blasebalg etwa, dessen Rohrende unmittelbar unterhalb der Signatur Dürers liegt, mag für das Handwerk des Schmiedens stehen, doch reichen alle dargestellten Werkzeuge nicht aus, um etwas zu schmieden, denn ein Amboß fehlt und der links oberhalb des Hundes gezeichnete Hammer wird von Zimmerleuten oder Bootsbauern verwendet, taugt aber nicht zum Schmieden. Würde man die Gegenstände also nur als Zeichen ihrer selbst nehmen, dann ließe sich mit ihnen nichts beginnen; nimmt man sie hingegen als Symbole je einer Handwerkskunst, dann zeigen sie das komplette Universum der damals möglichen technisch-wissenschaftlichen Arbeiten. Ähnlich verhält es sich mit dem Gebäude, das etwa das obere rechte Sechstel des Blattes einnimmt. Fenster und Türen sind nicht sichtbar, und eine Funktionsbestimmung ist ebenfalls nicht möglich. Es ist nur ein weiteres Ding von Menschenhand, wie überhaupt die Artefakte die wenigen Naturobjekte (Hund, Meer) deutlich dominieren. Hartmut Böhme resümiert:

„Das Blatt ist nicht Darstellung einer Weltlandschaft, sondern Landschaft des Denkens, dem die Welt fragwürdig und problematisch geworden ist.“¹⁰⁴

Wie stellen sich die genannten drei Aspekte der Melancholie nun bei Wolfgang Hildesheimer dar?

3.2.1. VERLOREN VOR DER FÜLLE.

¹⁰²Weish 11, 20 (Apokr.)

¹⁰³„Dürer hält [...] den Augenblick fest, der das Bewußtsein der Endlichkeit enthält.“ Böhme, a.a.O., S.64

¹⁰⁴A.a.O., S.71

In „Tynset“ und in der Erzählung „Schläferung“ ist der Ich-Erzähler auf der Wanderung durch ein Haus. In „Schläferung“ sucht er nach Personen, die seinen Schlaf bewachen sollen, in „Tynset“ läßt er sich eher ziellos durch das Haus treiben; falls er etwas sucht, dann ist es das Nichts.

Das Gemeinsame beider Texte mit der „Melencolia I“ ist das gleichsam explizite Nichtverwenden der vorgefundenen Gegenstände und Personen. In „Schläferung“ betrifft dies nicht alle Personen, denn er sucht drei von ihnen, findet sie auch und arrangiert sie nach seinem Belieben. Es sind drei Frauen, die seinen Schlaf behüten sollen, Mona Lisa, Schwester Antonia und Maria Stuart. Er weist ihnen in seiner Phantasie Plätze zu - nicht zu nahe, nicht zu fern - und verkriecht sich an seinen Schlafplatz. Im Übrigen verwirft er, was er findet, und zwar, anders als Dürers „Melencolia I“, endgültig. Alles, was der Erzähler findet, liegt und steht verstreut auf dem Dachboden, denn das übrige Haus ist leer:

„So öffne ich die Speichertür und steige, mit schwindender Hoffnung, die Treppe zum Dachboden empor, zu dem Treibgut, das die Zeit in Wellen unters Dach schwemmt. [...] Hier gibt es viel. Noch halb auf der Treppe steht ein Pilot, als sei er soeben erst heraufgetragen worden und habe den rechten Platz noch nicht gefunden. Sein Gesicht steckt unter einem Helm aus mehreren Schichten von Glas, zwischen denen kleine Fische schwimmen und Sauerstoff absondern. Neben ihm steht eine Ritterrüstung, [...]. Ein wenig weiter im Raum [...] steht die rädriige, gußeiserne Nähmaschine, daran sitzt die donnerstägliche Flickschneiderin, [...].“¹⁰⁵

Ähnlich wie bei Dürer liegen hinter den z.T. recht surreal anmutenden Figuren zahllose Geschichten und Handlungsmöglichkeiten¹⁰⁶. Doch während die „Melencolia“ vor der Offenheit der sich ihr bietenden Möglichkeiten nur zögert, resigniert der Erzähler bei Hildesheimer vor den abgeschlossenen Geschichten seiner Objekte. Das Bild liegt diesbezüglich in einem Schwebezustand, die Texte von „Schläferung“ bis „Masante“ stellen einen Zustand nach dem Erschöpfen aller Handlungsmöglichkeiten dar, also den Zustand nach dem akzeptierten Scheitern. Hartmut Böhme schreibt dagegen über „Melencolia I“:

¹⁰⁵Hildesheimer, *Lieblose Legenden* <1963>, a.a.O., S.161

¹⁰⁶Wolfgang Hildesheimer hat am Beispiel dieses Textes in einem Gespräch mit Dierk Rodewald sein Surrealismus-Konzept erläutert: „Einen phantastischen, einen surrealistischen Text wie die *Schläferung*, den müssen Sie in Naturalismen ausdrücken - wie Dali, der seine Bilder in Altmeistermanier aus ganz naturalistischen Elementen zusammenbastelt. Die Giraffe ist gemalt wie eine Giraffe, nur brennt sie. Die Flammen sind auch gut, nur die brennende Giraffe gibt es nicht.“ Hildesheimer, *Gespräch Rodewald*, a.a.O., S.145

„Es findet sich auf Dürers Blatt kein Indiz, daß diese Lage als Scheitern, als Sünde oder als Verzweiflung denunziert wird“.¹⁰⁷

Der Ich-Erzähler Hildesheimers versucht, den abgegriffenen Gegenständen und dem Personal aus tausendmal erzählten Geschichten durch Flucht in immer wüstere und leerere Gegenden zu entkommen. Er geht an den Strand in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“, sucht nach dem Nichts zwischen den Sternen in „Tynset“ und geht schließlich in die Wüste in dem Roman „Masante“. Dieser Weg läßt sich auch als Flucht aus dem Bild der Melancholia verstehen, wenn die Welt nicht mehr nur fraglich, sondern endgültig sinnlos geworden ist. Die Figur „Melencolia“ löst sich in Hildesheimers Texten aus ihrer augenblicklichen gedankenverlorenen Starre, steht auf, verläßt das Bild und verschwindet in der Wüste.

3.2.2. DAS VERMESSEN DER WELT.

„Andere hatten die Kerne gespalten, die Schriften entziffert, die Meere vermessen, die Gehalte bestimmt, die Körper zerlegt, die Räume erforscht, die Stille genormt, die Mitte gefunden, die Formel erdacht...“¹⁰⁸

So lautet die bereits zitierte Klage von Professor Scholz-Babelhaus in der „Verspätung“. Die Tätigkeiten, vor denen die „Melencolia“ noch zögert, sind inzwischen alle ausgeführt. Sie haben nicht nur keinen Sinn erbracht, sondern im Gegenteil zur Verwüstung der Erde beigetragen.

Das Thema des Erforschens wird auch in einem viel späteren Werk Wolfgang Hildesheimers noch einmal durchdacht. Es ist das Hörspiel „Der Hauskauf“¹⁰⁹ aus dem Jahre 1974. Zwei Männer, nur bezeichnet mit 'A' und 'B', besichtigen in der Rolle von Verkäufer und Käufer ein Haus. Die Figuren sind von Anfang an schwer zu unterscheiden - in der mir vorliegenden Aufnahme werden beide Rollen zudem von Wolfgang Hildesheimer selbst gesprochen¹¹⁰ - und wachsen im Verlauf ihres Gesprächs zu einer Figur zusammen¹¹¹. Im Ende erweist es sich als das

¹⁰⁷Böhme, a.a.O., S.72

¹⁰⁸Hildesheimer, Die Verspätung, a.a.O., S.421

¹⁰⁹Hildesheimer, Hörspiele, a.a.O., S.353-395

¹¹⁰Hildesheimer, Hauskauf, a.a.O.

¹¹¹Äußerlich ist dies recht gut daran zu erkennen, daß die Männer sich zunächst mit „Sie“ anreden, dann vorübergehend zum „Du“ wechseln („Jedenfalls sehe ich dich sitzen und lesen“, Hildesheimer, Hörspiele, a.a.O., S.388), um schließlich nur ein „Ich“ übrigzulassen. („Tue ich nicht, als ob ich mich längst daran gewöhnt hätte?“, a.a.O., S.394)

Selbstgespräch eines Mannes, der zwischen den Möglichkeiten schwankt, sich in sein Haus zurückzuziehen oder statt dessen als Forscher, Entdecker und vor allem Retter entlegener Völker auszuziehen.

Beim Rundgang durch das Haus fallen 'B', dem Käufer, Ausrüstungsgegenstände ins Auge, wie sie für Expeditionen verwendet werden: „Stationsbarograph, Aspirationspsychrometer“¹¹², später „Seilringe [...] Felshaken [...] Selbstsicherung, Kletterhammer“¹¹³. 'B' fragt:

„B [...] Wo brauchen Sie eine solche Ausrüstung?

A Wo? Es hat dort keinen Namen. Alles unentdeckt und unvermessen. Etwa am dreiundsechzigsten nördlichen Breitengrad. Hunderachtundzwanzigster Längengrad. Ein Hochtal zwischen den Mackenzie Mountains und der Backbone Range.[...]

B Sie suchen sich Ihre Ziele fern.

A Nähere Ziele genügen mir nicht. Entweder dieses Haus oder ferne Ziele.“¹¹⁴

Ziel dieser und anderer Reisen war es, die Bewohner dieser Regionen zu warnen.

„B [...]. Und wovor wollten Sie die Inuit warnen?

A Davor, daß es noch andere Menschen gibt. Ausrotte.“¹¹⁵

Die Reisen haben niemals stattgefunden, es gibt keine unentdeckten Gebiete. Alles erschöpfte sich im Vorbereiten und Vorausdenken. Das clichéhafte, überhebliche Gebaren des einsamen selbsternannten Retters ist auch diesem selbst bewußt. Dadurch ist es jedoch keineswegs denunziert, ebensowenig wie seine Gegenposition, das Bleiben. Beide Positionen sind je verständlich, und so verläuft das Gespräch zwischen 'A' und 'B' wie ein Schachspiel und endet remis. 'A' sagt:

„Ja, da werden Sie denn sitzen und in die Flammen [des Kamins, m.E.] sehen und darüber nachdenken, was Sie tun sollten, anstatt da zu sitzen und in die Flammen zu sehen.“¹¹⁶

'B' antwortet später:

¹¹²A.a.O., S.357

¹¹³A.a.O., S.358

¹¹⁴A.a.O., S.358f

¹¹⁵A.a.O., S.360. „Inuit“ heißt Mensch, denn andere Menschen waren den Inuit nicht bekannt. Die Passage läßt sich also auch so verstehen, daß alle Menschen vor einer Spezies gewarnt werden müssen, die sie noch nicht entdeckt haben: Den Ausrottern unter ihnen und vielleicht auch in sich selbst.

¹¹⁶A.a.O., S.366

„Und daß ich mich von alledem ausruhen möchte. Ausruhen vom Scheitern, zugeben. Aber immerhin von Taten. Scheitern ist eine anstrengende Tätigkeit. Die Möglichkeit des Gelingens immer vor Augen haben und dabei gegen sich selbst zu arbeiten, ohne daß man es weiß...“¹¹⁷

Mit der Erwähnung des Wortes „scheitern“ wendet sich der Text deutlicher einer Position zu. 'B' hat ein - ungenanntes - Scheitern hinter sich und 'A' ist dem durch Untätigkeit gleichsam zuvorgekommen. Das eine Ich, das noch verbleibt, entschließt sich, hierzubleiben:

„A Ich bleibe also hier. Vernichte ich die Zeugen aller Ansätze zum Aufbruch!
[...]
B [...] Ich nehme das Haus.
A Ich auch.“¹¹⁸

Was den Text im Sinne einer der „Melencolia“ entsprechenden Reflexion noch offen hält, ist allein, daß der Aufbruch oder der Versuch, etwas zu retten, nicht generell als zum Scheitern verurteilt bezeichnet werden. Dieses eine Individuum war zu diesen Tätigkeiten nicht fähig, es zeigt aber Respekt vor allen, die es dennoch versuchen. Ebenso beschreibt 'A/B' die Verbindung von Scheitern und Größe als sein individuelles Problem, wenn er eingesteht, daß ihm nähere Ziele nicht genügen. Vielleicht muß der Mensch nicht generell scheitern, nur weil dieser gescheitert ist.

„A Alle Einmischung ist sinnlos. Gegen das Verbrechen kommen wir...
B Gegen das Verbrechen komme ich nicht auf. Ich bin nicht gemacht, um zu den Mitteln des Gegners zu greifen...“¹¹⁹

Die kleine Verschiebung von „wir“ zu „ich“ hält den Text offen und in Spannung. Die verschiedenen Positionen zwischen Aufbruch und Resignation werden in einer auffallend sachlichen Sprache lehrstückhaft durchgespielt und führen zwangsläufig zur Frage des Hörers, wo er selbst stehe.

Das Motiv des Vermessens und Erforschens begegnet uns auch in „Tynset“ wieder. Der Erzähler findet in seinem Haus zahlreiche ausgediente Meßinstrumente vor, die von dem Vorbesitzer, seinem Onkel, noch verwendet wurden.

¹¹⁷A.a.O., S.381

¹¹⁸A.a.O., S.394f Mit dem zuletzt zitierten Satz endet das Hörspiel.

¹¹⁹A.a.O., S.393

„Ich habe diesen Onkel noch gekannt, nicht nur humpelnd oder hinkend, sondern huschend, ich kannte ihn [...] in der Tasche ein Vergrößerungsglas, ein Stativ unter dem einen Arm, unter dem anderen einen Bunsenbrenner, Stoppuhr und Kompaß an der Uhrenkette, immer in ein unerforschtes Gebiet vorstoßend, schnell, bevor es zurückweiche und sich ihm entziehe. Und es entzog sich ihm immer, das war eingeplant.“¹²⁰

Dieser zunächst noch flinke, später nur noch mühsam humpelnde Mann hat selbstironisch seine Werkzeuge in kompletter Sinnlosigkeit verwendet. Er hat seine Welt so vollständig wie nur möglich ausgelotet, ohne aus den Ergebnissen je Schlüsse zu ziehen. Es gab nichts zu folgern. Der Erzähler verwendet die Instrumente überhaupt nicht, läßt sie aber im Hause, das auf diese Weise den Charakter eines Museums bekommt.

Die Gegenstände, die sich auf Dürers Stich „Melencolia“ befinden, werden von Wolfgang Hildesheimer in erstaunlicher Entsprechung ebenfalls angeführt. Es sind Instrumente, mit denen Zeit und Ort, Rauminhalt und Gewicht bestimmt werden können. Als Meßinstrumente dienen sie der Bestätigung des eigenen Standorts und als Versicherung eines positivistischen Wirklichkeitsbegriffs. Doch wenn Wolfgang Hildesheimers Ich-Erzähler schon in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ die Wirklichkeit als einen Übersetzungsfehler definiert, dann wundert es kaum, daß er diese Instrumente auch in „Tynset“ unberührt läßt.

Eine der Dimensionen, die bei Dürer wie in Hildesheimers „Tynset“ gemessen werden, ist die Zeit. Auf Dürers Stich sind über dem linken Flügel der „Melencolia“ übereinander zwei Uhren zu sehen: unten eine Sanduhr, darüber eine Sonnenuhr. Sie stehen nicht nur für das meßbare Verstreichen der Zeit. Die Sanduhr ist zur Hälfte abgelaufen, möglicherweise ein Hinweis auf die Lebensmitte des Melancholikers, von der aus er nach vorn und zurück blickt, und die Sonnenuhr wirft beinahe als einziger Gegenstand keinen Schatten und zeigt also keine Zeit an. Wie die ausbalancierte Waage, die in Ruhe befindliche Glocke und das in sich ideal ausgeglichene Jupiterquadrat¹²¹ halten sie gleichsam inne und entsprechen darin selbst einem Wesenszug der „Melencolia“. Die modernere - inzwischen selbst wieder veraltete - Stoppuhr, die in „Tynset“ verwendet wird, kann solch einen ausgeglichenen Zustand nicht anzeigen. Sie mißt die Zeit in unendlichen, naturunabhängigen Zyklen und läuft irgendwann ab. Darin entspricht sie ihrerseits

¹²⁰Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.144

¹²¹Alle Zahlenreihen in der Waagerechten, der Senkrechten und den Diagonalen ergeben jeweils den Wert 34.

Hildesheimers Gestalten, wie etwa Celestina und dem Onkel aus „Tynset“ oder Maxine aus „Masante“¹²².

Hier wie dort werden die Uhren nicht als Zeitmesser benutzt. Als Melancholiker sind alle diese Figuren aus den meßbaren gesellschaftlichen Zeitläufen herausgefallen.

3.2.3. VOM GEGENSTAND ZUM ZEICHEN.

In Kap. 2.4. habe ich darzustellen versucht, wie der Erzähler aus „Tynset“ gedanklich über seine Umgebung nach Belieben verfügt. Was geschieht eigentlich mit den Objekten seiner Betrachtung, die er in dieser Weise aufgreift und verwirft?

Was in seinem Haus vorhanden ist, hat keine Gelegenheit, wirksam zu werden, denn außer Bett und Stuhl verwendet er nichts¹²³. Gegenstände dienen als Anlaß für Geschichten und weisen so als Zeichen immer von sich fort auf anderes. Das einzige, was er in die Hand nimmt, sind einige Bücher aus seiner Bibliothek¹²⁴, doch Büchern ist die Zeichenhaftigkeit ohnehin in die Wiege gelegt, und selbst sie dienen nur der Erinnerung oder der Assoziation.

Wie die allegorische Figur auf Dürers Blatt meint also auch der Erzähler aus „Tynset“ nur das Symbolische am Gegenstand. Der Gegenstand ist nicht Objekt und Teil einer Handlung, weil jedes Handeln sinnlos erscheint. Die Objekte erinnern an Tätigkeiten wie auch der Erzähler selbst an ein menschliches Leben zwar erinnert, aber doch mehr von einem Geist zu haben scheint.

3.3. MELANCHOLIE UND SCHEITERN.

Es läßt sich zeigen, daß Wolfgang Hildesheimer tatsächlich Teile der vor Freud entstandenen, traditionellen Melancholiebegriffe übernimmt. Die Detailvergleiche bringen aber wesentliche Unterschiede an den Tag: Aufstieg und Fall des Bellerophon werden in der Figur des Professors zur Karikatur: Sein Ziel ist für die

¹²²Maxine ist wie Celestina eine Alkoholikerin, deren Alltag vollkommen vom Zyklus aus Betrunkenheit und Nüchternheit geprägt ist und die wie jene langsam zugrunde geht.

¹²³Ich erinnere an die Aussage des Professors aus „Die Verspätung“: „Ja - das Bett. Der letzte Hafen des Versagers.“ Hildesheimer, Die Verspätung, a.a.O., S.421

Menschen seiner Umgebung völlig uninteressant - vielleicht gibt es im gesellschaftlichen Konsens keinen Olymp mehr - und sein Weg über den Betrug ist ausgesprochen unheroisch.

Was auf Dürers Blatt in der Schwebe lag, ist in Hildesheimers Texten zu Fall gekommen. Was fraglich war, ist sinnlos geworden und was transzendent war, ist endgültig und abgeschlossen. Hildesheimers Gestalten haben die Melancholie als einen historischen Zustand durchschritten und sind an einem Endpunkt angelangt, den Hildesheimer konsequenterweise selbst nicht Melancholie, sondern Scheitern nennt.

¹²⁴Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.87ff. „Ich bin in der Bibliothek und mache Licht.“ etc.

4. VOM UMGANG MIT DEM ABSURDEN.

Das folgende Kapitel soll klären helfen, welche Welt - oder Weltsicht - Hildesheimers Protagonisten scheitern läßt. Zu diesem Zweck vergleiche ich Hildesheimers Definition des Absurden mit derjenigen Camus', auf die Hildesheimer sich auch ausdrücklich bezieht. Es zeigt sich, daß die Einsicht in die Sinnlosigkeit der Welt zu zwei entgegengesetzten Verhaltensweisen führen kann.

In Camus' Schrift „Der Mythos von Sisyphos“ ist der Tod, und zwar der Selbstmord, Ausgangspunkt der Überlegungen. Er schreibt:

„Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord. Die Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht, beantwortet die Grundfrage der Philosophie.“¹²⁵

Die Tode von Malina, Franza und Wolfgang Hildesheimers letztem Ich-Erzähler changieren zwischen Mord und Selbstmord. Ihre Frage ist nicht, ob sich das Leben lohne, sondern, ob es überhaupt möglich sei. Dennoch sind sich Wolfgang Hildesheimer und Albert Camus in ihren Gedanken über das Absurde eng verwandt. Hildesheimer übernimmt z.B. Camus' Definition des Absurden in seiner Erlanger Rede und in einem Aufsatz über Günter Eich:

„Das Absurde entsteht aus dieser Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt.“¹²⁶

In dem Aufsatz reduziert Wolfgang Hildesheimer diesen Satz auf einen Kern:

„Der Mensch fragt, die Welt schweigt.“¹²⁷

Auch hierin ist er noch mit Camus vergleichbar. Dieser schreibt:

„Das Absurde hängt ebensosehr vom Menschen ab wie von der Welt.“¹²⁸

In ihren Diagnosen, daß das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Welt in diesem Sinne absurd sei, sind Hildesheimer und Camus also nahezu deckungsgleich.

¹²⁵Camus, Der Mythos von Sisyphos, a.a.O., S.9. Erster Satz des Textes.

¹²⁶Camus, a.a.O., S.29; Hildesheimer, Über das absurde Theater, a.a.O., S.15; Hildesheimer, Günter Eich, a.a.O., S.56

¹²⁷A.a.O., S.57

Sie lehnen auch beide jedes Angebot ab, das Absurde durch gleichsam vorgefertigte Sinnangebote, seien sie religiöser oder philosophischer Art, zu verdecken. Es gibt, so sagen sie unisono, keinen Sinn für das Dasein des Menschen in der Welt; noch allgemeiner: In der Welt findet sich keine Möglichkeit, das Warum seiner Existenz zu beantworten.

Da Menschen jedoch nach einem Sinn suchen, müssen Camus und Hildesheimer sich mit dem Problem befassen, wie die Fragenden die Stille, die sie umgibt, aushalten sollen. Beide beharren darauf, die Stille anzunehmen, weil es dazu keine ehrliche Alternative gebe. Camus:

„Es geht darum, in diesem Zustande des Absurden zu leben.“¹²⁹

Hildesheimer:

„Hier denn ist der Ansatzpunkt der absurden Prosa: nicht das Auffinden des Urtextes sondern das Sich-Abfinden damit, daß er nicht gefunden wird; das Registrieren der Ersatzantworten, die Objektivierung des individuellen Ichs als Empfänger dieser Antworten, die Möglichkeiten, sich in dem zur Verfügung gestellten Raum einzurichten, und nicht zuletzt: das niemals endende Erstaunen darüber, wie gut sich andere in diesem Raum eingerichtet haben.“¹³⁰

All diesen Ähnlichkeiten zum Trotz divergieren ihre Gedanken über das Absurde doch, und zwar in der Wertung des Zustandes, in dem der Mensch im Absurden sich befindet. Zur Akzeptanz des Absurden gesellen sich bei Wolfgang Hildesheimer Trauer und Melancholie, bei Albert Camus Heroismus¹³¹. Aus Camus' Einsicht, dem Absurden könne nicht ausgewichen werden, wird mehr und mehr ein Befehl: dem Absurden dürfe nicht ausgewichen werden. An die Stelle des Sinns, der mit dem Ende einer allgemeinverbindlichen Religion im Abendland eine nicht mehr zu schließende Lücke hinterläßt, rückt Camus ein seltsam pathetisches Dennoch!, daß allen Tätigkeiten unterlegt wird und zur Revolte in der Freiheit hochstilisiert wird:

„Diese Auflehnung gibt dem Leben seinen Wert. Erstreckt sie sich über die ganze Dauer einer Existenz, so verleiht sie ihr ihre Größe. Für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel als die Intelligenz im Widerstreit mit einer ihm überlegenen Wirklichkeit. Das

¹²⁸Camus, a.a.O., S.23

¹²⁹A.a.O., S.39

¹³⁰Hildesheimer, Günter Eich, a.a.O., S. 67

¹³¹vgl. das Zitat von Wolfgang Welsch in Kap. 1.1., S.5

Schauspiel des menschlichen Stolzes ist unvergleichlich. Alle Entwertungen können ihm nichts anhaben.“¹³²

Gegen wen richtet sich diese Auflehnung, wenn Gott tot ist und die Welt schweigt? Andere Menschen kommen als Grenzen, an denen sich jemand aufrichten könnte, auch nicht in Betracht, denn Camus' absurder Mann - Frauen erscheinen in diesem Text nur als Liebesobjekte Don Juans - ist vollkommen einsam und trägt noch diese Einsamkeit mit ganzem Pathos wie ein Schild vor sich her.

Wem will er sie zeigen?

Zwar gesteht auch Hildesheimer dem absurden Ich eine Souveränität zu¹³³, doch bleibt der Preis der Einsamkeit hoch, genauso, wie auch das Scheitern, das dem Suchen nach Sinn folgt, ein Scheitern bleibt und nicht zu etwas Großartigem wird. Für Wolfgang Hildesheimer wäre die folgende Interpretation des Mythos vom Sisyphos, wie Camus sie vornimmt, deshalb völlig undenkbar:

„Der absurde Mensch sagt Ja, und seine Mühsal hat kein Ende mehr. [...]. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns *Sisyphos* als einen glücklichen Menschen vorstellen.“¹³⁴

Man erinnere sich einmal daran, wie Celestina ihre täglich wiederkehrende Mühsal aufnimmt. Wir müssen sie uns als einen sehr unglücklichen Menschen vorstellen.

4.1. DON JUAN. DAS MOTIV DES MITLEIDS.

Was hier in der Auseinandersetzung mit dem Absurden gegeneinander steht, sind Handeln (Camus) versus Reflexion (Hildesheimer). Für Camus ist dementsprechend Don Juan ein Orientierungspunkt, für Hildesheimer ist es Hamlet.

Don Juan erscheint bei Camus als das erste Beispiel eines gelungen „absurden Menschen“¹³⁵. Er ist der Mann, der ohne Hoffnung tätig ist. Kein Streben nach Transzendenz lenkt ihn davon ab, täglichen Genüssen nachzugehen. Er sucht nicht

¹³²Camus, a.a.O., S.50

¹³³Über Kafkas „K.“ aus dem „Schloß“ schreibt er: „Immerhin bleibt er, wie jedes absurde Ich, souverän.“ Hildesheimer, Günter Eich, a.a.O., S.66

¹³⁴Camus, a.a.O., S.101

¹³⁵So die Überschrift von Abschnitt II des „Mythos vom Sisyphos“. A.a.O., S.59

nach der „allumfassenden Liebe“¹³⁶, sondern nach der immer neuen Eroberung - darin ist er ein Vorgriff auf einen anderen Vertreter des absurden Menschen, den Eroberer¹³⁷. Die Gleichförmigkeit dieser Eroberungen wird bewußt in Kauf genommen und manifestiert sich in Don Juans immergleicher Sprache:

„Man entrüste sich, soviel man will [...] über die Reden Don Juans und über diese ewig gleiche Phrase, deren er sich bei allen Frauen bedient. Aber für den, der die Quantität der Freuden sucht, zählt allein ihre Wirkung. Sollte er bewährte Paßworte komplizieren? Niemand, weder Frau noch Mann, hören auf sie; [...]. Warum sollte er sich ein moralisches Problem stellen?“¹³⁸

und:

„Lieben und Besitzen, Erobern und Ausschöpfen - das ist seine Art zu erkennen.“¹³⁹

Eine Lebensweise, die so offensichtlich den anderen - vor allem: die andere - zum Objekt macht, bedarf vor einem moralischen Menschen der Legitimierung; und Camus ist weitaus moralischer, als er zu sein vorgibt. Als Fluchtpunkt dieser Moral dient ein Wort, daß gleich zweimal als Entschuldigung für Don Juan herbeigezaubert wird und wie jener, dem es helfen soll, aus dem Reich des Unreflektierten stammt. Don Juan ist einfach „gesund“:

„Jedes gesunde Wesen ist darauf aus, sich zu vermehren.“¹⁴⁰

und:

„Eine gesunde Haltung schließt *auch* Fehler in sich.“¹⁴¹

Im Grunde sieht Wolfgang Hildesheimer in der Figur des Don Juan die gleichen prototypischen Eigenschaften, die auch Camus betont. Der Unterschied liegt wiederum in der Wertung. In seinem Buch „Mozart“ schreibt Wolfgang Hildesheimer über die Gestalt des Don Juan/Don Giovanni:

¹³⁶„Es ist lächerlich, ihn als einen Trunkenen auf der Suche nach der allumfassenden Liebe darzustellen.“ A.a.O., S.61

¹³⁷Die „Eroberung“ ist nach dem „Don-Juanismus“ und dem „Theater“ das dritte und letzte Beispiel für Möglichkeiten, als absurder Mensch zu leben. A.a.O., S.72ff

¹³⁸A.a.O., S.63

¹³⁹A.a.O., S.65

¹⁴⁰A.a.O., S.62

„Niemals ist sie an ein Wort gebunden, wie Hamlet, der Archetyp, der, wenn er über Sein und Nichtsein reflektiert, eine weit über sein Selbst hinausreichende Gedankenwelt aufreißt, in der später noch so mancher andere untergehen soll. Don Juan reflektiert nicht, Gedanken sind nicht seine Sache, sondern das Erleben seiner eigenen Existenz, die durch Rücksichtslosigkeit bedingt wird.“¹⁴²

Für Wolfgang Hildesheimer ist die herausragende Eigenschaft Don Juans dessen Rücksichtslosigkeit. Sie ist für ihn unentschuldig und wird deshalb auch nicht mit „Gesundheit“ verrechnet. Das ist kaum erstaunlich, denn dem Anhänger Schopenhauers ist die Kategorie des Mitleids¹⁴³ zu einem vorrangigen Maßstab geworden, und der bildet einen Widerspruch zu der Erlaubnis, der „Gesunde“ möge sich durchsetzen.

Die Küchenszene aus „Tynset“ unterstreicht diese Auffassung, denn Hildesheimer hat dort nicht zwei monadische Heroen einander gegenüber gesetzt, sondern zwei Scheiternde, die sich in ihrer Not nicht helfen können. Der Ich-Erzähler, der über weite Strecken durchaus Ähnlichkeiten mit Camus' „absurden Menschen“ hat, verliert seine Souveränität, als Celestina vor ihm zusammenbricht. So lautet das Ende der Szene:

„Ich gehe, schließe die Küchentür hinter mir, ich bin nicht mehr Gott, bin alles andere als Gott, ich bin ein nächtlicher Wandler in einem einsamen Haus.“¹⁴⁴

Eine Souveränität, die in der Humanität verankert sein soll, endet vor dem 'Du' eines anderen Menschen; wahrscheinlich hat Wolfgang Hildesheimer, um das zu zeigen, den engen Blick der Monolog Erzählung an dieser Stelle zu einem Dialog erweitert. Don Juan schützt sich vor dem Dialog durch einen standardisierten Vortrag. Er muß rücksichtslos sein, um seine Souveränität aufrecht zu erhalten. Zu dem gleichen Zweck muß er täglich andere Frauen begehren, die auf diese Weise nicht mehr sein

¹⁴¹A.a.O., S.63, Anmerkung 2

¹⁴²Hildesheimer, Mozart, a.a.O., S. 231f

¹⁴³vgl. etwa: „[...] es ist das alltägliche Phänomen des MITLEIDS, d.h. der ganz unmittelbaren, von allen anderweitigen Rücksichten unabhängigen THEILNAHME zunächst am LEIDEN eines Andern und dadurch an der Verhinderung oder Aufhebung dieses Leidens, als worin zuletzt alle Befriedigung und alles Wohlseyn und Glück besteht. Dieses Mitleid ganz allein ist die wirkliche Basis aller FREIEN Gerechtigkeit und aller ÄCHTEN Menschenliebe.“ Schopenhauer, Die beiden Grundprobleme der Ethik, a.a.O., S.565. Über die Identifikation Hildesheimers mit Schopenhauer vgl. Anm. 134 in der Werkgeschichte: Jehle, Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte, a.a.O., S.621f. Marbot, der auf seinen Reisen Schopenhauer begegnet, ist durch den Philosophen besonders deutlich geprägt. Der Biograph schreibt über ihn: „Und doch könnte man nicht sagen, daß Marbot ein Feind der Menschen gewesen wäre; vielmehr beklagte er ihr Los und ihre Ergebung, sie waren für ihn Gegenstand des Mitleids, ja, oft des Mitleidens.“ Hildesheimer, Marbot, a.a.O., S.103

können, als wechselnde Kulissen zur immergleichen Handlung. Sollte ihm je eine dieser Kulissen zum Individuum werden, so würde dieser alberne, kleine Gott in sich zusammenbrechen. Daß dies nicht geschieht, macht ihn so unerträglich zynisch und langweilig.

Camus' Credo ist, wenigstens in diesem Text, die Tat. Da es keinen Sinn gibt, schon gar keinen letzten, ist auch jedes Tun sinnlos, dennoch ruft Camus gerade dazu auf:

„Für nichts arbeiten und schaffen, in Ton meißeln, wissen, daß sein Werk keine Zukunft hat, sein Werk an einem Tage zerstört sehen und wissen, daß das im Grunde nicht wichtiger ist, als für Jahrhunderte zu bauen - das ist die schwierige Weisheit, zu der das absurde Denken bevollmächtigt.“¹⁴⁵

Diesem Denken sind gegenüber dem anderen, dem Du, keine Grenzen gezogen, denn der einzige Bezugspunkt bleibt die absolute Freiheit des Ich. Begriffe wie 'Mitleid' oder 'Verantwortung' sucht man demgemäß in diesem Text vergebens. Anstrengung um der Intensität Willen ist es, was hier dem Menschen Würde verleiht:

„Es ist zudem das erschütternde Zeugnis für die einzige Würde des Menschen: die eigensinnige Auflehnung gegen seine Lage, die Ausdauer in einer für unfruchtbar erachteten Anstrengung.“¹⁴⁶

Der Erzähler aus „Tynset“ läßt sich von Celestina berühren bis in seine Sprache hinein. Solange er sich souverän glaubt, ist seine Sprache kontemplativ und distanziert, sobald er in die Geschichte eines anderen Menschen hineingezogen wird, wird sie irritiert und erschüttert. Daß der Erzähler von den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ über „Tynset“ bis zu „Masante“ daran scheitert, zu einem anderen Menschen eine langfristige, tragfähige Beziehung aufzubauen und Verletzungen anderer zu vermeiden, nimmt solchen Berührungen nicht die Substanz. Im Gegenteil, im bewußt antizipierten Scheitern kommt der Erzähler, wie schon der Professor aus „Die Verspätung“, zu seiner Wahrheit, und eben darin liegt seine Würde.

4.2. HAMLET. DAS MOTIV DER SCHULD.

¹⁴⁴Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.232

¹⁴⁵Camus, a.a.O., S.94

¹⁴⁶A.a.O., S.95

Aus einer Camus ähnlichen Darstellung des Absurden kommt Wolfgang Hildesheimer zu entgegengesetzten Folgerungen. Die Figur des Hamlet zieht durch seine Texte und ist nicht nur in „Tynset“ das „alter ego des Erzählers“¹⁴⁷. Er ist der Archetyp des Menschen, der über die Reflexion nicht zum Handeln findet, obgleich gerade er von seinem Vater dazu aufgefordert wird. Dieser Vater begegnet dem Erzähler aus „Tynset“ mehrmals auf seinen nächtlichen Wanderungen. Beide können nicht schlafen; der eine, weil ihn der Schrei nach Rache nicht ruhen läßt, der andere, weil das Denken und Erinnern nicht aufhören will. So begegnen sie sich, ohne Verständnis füreinander.

„[...] [ich, m.E.] betrete das steinerne Treppenhaus, wo ich, wenn es nicht zu dunkel ist, Hamlets Vater begegne -

er steht oben, am obersten Treppenabsatz und sieht auf mich herab, in müßiger Erwartung, daß ich mich ihm nähere, mein Knie beuge und seine Hand küsse und somit eine Beziehung anknüpfe, die damit enden würde, daß er mich an Sohnes Statt annähme, denn sein eigener Sohn hat ihn enttäuscht. Darauf wartet er, der alte Krieger. Er sieht mich an, als wolle er mir bedeuten, daß ich ihm etwas schulde, aber er irrt, ich schulde ihm nichts. Ich werde ihn aber nicht auf seinen Irrtum hinweisen, denn damit wäre eine Beziehung angeknüpft, und er hätte das Spiel gewonnen.“¹⁴⁸

Von diesem Mann, der ihn zum Handeln, zum Töten sogar¹⁴⁹, auffordert, läßt sich der Erzähler nicht aufhalten, obgleich ihm beinahe aufgelauert wird. Unmittelbar bevor er sich an die Lampenschirme aus menschlicher Haut erinnert, spürt er, daß eine Hand ihn anfaßt¹⁵⁰. Wahrscheinlich ist auch dies der tot wandelnde König, doch ihm schuldet er nichts, so geht er weiter. In das Verbrechen seiner Ermordung ist der Erzähler nicht involviert, ohnedies erscheint es läppisch angesichts der Greuel, die in diesem Jahrhundert auch sein Vater erlitten hat:

„[...] mein Vater war ein besserer Mann als dieser da, sein Geist steht nicht an einem Treppenabsatz, er hat vielmehr diese Erde endgültig und ohne

¹⁴⁷Domin, a.a.O., S.125. Hildesheimer plante einen Hamlet-Roman, wovon ein Fragment unter dem Titel „Hamlet“ veröffentlicht wurde. Hildesheimer, Hamlet, a.a.O. Er begegnet dem Erzähler u.a.a. in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ als Figur und ist dort als Motiv (Betrachtungen über den gefundenen Schädel S.34ff) für den gesamten Text tonangebend. Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O.

¹⁴⁸Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.20

¹⁴⁹„[...] ich bin Hamlet, ich sehe meinen Onkel Claudius, kauern oder rutschend vor dem Stuhl, im Versuch, sein Verbrechen betend abzuwälzen, aber ich töte ihn nicht, ich verzichte, ich handle nicht, andere handeln, ich nicht.“ A.a.O., S.107

¹⁵⁰„[...] eine Hand faßt mich an, aber ich lasse mich nicht fassen, ich gehe vorbei, [...]“ A.a.O., S.139 vgl. Zitat zu Anmerkung 67

Bedauern verlassen, er hält nicht, wie dieser hier, nach Möglichkeiten einer Rache Ausschau, obgleich sein Ende nicht so sanft war wie das Ende dieses Mannes hier, nein, kein Gift bei einem Nachmittagsnickerchen ins Ohr geträufelt, er ist nicht sanft ins Jenseits hinübergeschlummert, sondern erschlagen von christlichen Familienvätern aus Wien oder dem Weserland.“¹⁵¹

Nicht einmal seinen eigenen Vater rächt er. Er ruft nur nachts Kabasta an, um zu fragen ob dieser sich schuldig fühle. Eine lächerliche Frage, ein hilfloser Versuch der Einflußnahme. Mit knapper Geste setzt Kabasta den immer noch in seinem Sinne funktionierenden Verwaltungsapparat in Gang und versetzt den Erzähler aus dem Zentrum seiner Welt an den äußersten Rand, ins äußere und innere Exil.

Schuld.

Wie das Mitleid ist auch die Schuld eine ethische Kategorie, die eine Verbindung zu anderen Menschen herstellt und die im Sisyphos-Text von Camus fehlt. Daß es keinen Sinn für ein bestimmtes Tun gibt, mag sein, doch gibt es das Leid, das eigene und das fremde, das je nachdem ein Eingreifen oder Unterlassen erfordert. Welchen Raum „Schuld“ im Denken Hildesheimers einnimmt, läßt sich daran bemessen, daß er stets bemüht ist, Figuren, denen er offenbar nahe steht, wie auch sich selbst, nach Möglichkeit von Schuld freizusprechen¹⁵². Natürlich ist das nur dann möglich, wenn jemand eigene Verstrickungen ausblendet oder, wie es der Erzähler im vorliegenden Falle unternimmt, sich das Identifikationsobjekt Hamlet passend zurechtlegt. Denn seltsamerweise ist Hamlet für ihn unschuldig, obwohl dieser Claudius tötet und den Tod von Rosenkranz und Gildenstein ohne weiteres billigend in Kauf nimmt. Mag sein, daß der Erzähler diese Morde für gerechtfertigt hält, sie werden aber nicht einmal diskutiert.

Da Wolfgang Hildesheimer andererseits in völlig verschiedenen Textgattungen - von der Monologergählung „Tynset“ bis zu seiner „Rede an die Jugend“¹⁵³ - deutlich Schuldige, d.h. Schergen, Umweltzerstörer und Ausrotter nennt, bekommen seine Zuordnungen von schuldig und unschuldig einen Zug von Selbstgerechtigkeit, der vom Ich-Erzähler bis zum Autor hinüberreicht.

Doch Hamlet leidet auch an seiner Untätigkeit und nimmt das als seine Schuld wahr. Diese Schuld diskutieren z.B. auch die beiden Sprecher 'A' und 'B' des

¹⁵¹A.a.O., S.156

¹⁵²vgl.: „Marbots Thema, Schuld, ist also auch Hildesheimers Thema, die Sehnsucht nach Unschuld kennzeichnen beide, [...]“ Jehle, Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte, a.a.O., S.519

¹⁵³Hildesheimer, Rede an die Jugend, a.a.O.

Hörspiels „Hauskauf“ und zeigen damit, daß Hildesheimer keineswegs die Schuld des Untätigen aus seinen Gedanken ferngehalten hat:

„A Es ist besser, sich etwas vorzuwerfen, was man **nicht** getan hat, als etwas, was man getan hat.

B Wie lange kann man **das** vor sich her sagen?

A Das Nichtgetane ist nicht unwiderbringlich.

B Ich fürchte doch.

A Lassen wir das Fürchten!“¹⁵⁴

Schuldfrei in der Welt zu leben, ist nicht möglich. Hildesheimer und seinen Protagonisten kommt es auf den Versuch an, Schaden und Schuld zu begrenzen.

4.3. DAS SINNLOSE UND DER NARR.

Eine Möglichkeit, mit der absurden Welt umzugehen, besteht darin, selbst absurd und ausdrücklich sinnlos zu handeln. Don Juan, wie Camus ihn beschreibt, nutzt diese Möglichkeit, und auch in den Texten Wolfgang Hildesheimers ist dieses Motiv weit verbreitet.

Einige Varianten dieser Handlungsweise möchte ich vorstellen. Sie stellen Figuren dar, die sich mit ihrer Komik an den Rand des Geschehens zurückziehen und zugleich versuchen, ihre Stellung der prekären Machtlosigkeit zu überspielen.

Die Erzählung „Ich trage eine Eule nach Athen“¹⁵⁵ aus den „Lieblosen Legenden“ führt z.B. bis in absurdeste Einzelheiten die Umsetzung eines Sprichwortes vor. Ein Mann kauft eine Eule und bringt sie unter einigen Schwierigkeiten bis zur Akropolis, um sie dort wieder freizulassen. Er ist beseelt von der vollkommenen Sinnlosigkeit seines Tuns:

„Mein Glücksgefühl wird daher ein jeder verstehen, der, wie ich, am liebsten solchen Beschäftigungen nachgeht, deren Konzeption bereits von vornherein verrät, daß sie zu nichts führen können, deren Ausübung daher reiner, seliger Selbstzweck ist.“¹⁵⁶

¹⁵⁴Hildesheimer, Hörspiele, a.a.O., S.393. Hervorhebungen in der Vorlage.

¹⁵⁵Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.91ff

¹⁵⁶A.a.O., S.97

Hier geht es weniger um die Ichfindung des Sisyphos in einer titanischen Anstrengung¹⁵⁷ als um den Spaß am Absurden und eine andere, typisch Hildesheimersche Bewegung, das Ausloten und endgültige Ausschöpfen einer Idee¹⁵⁸. Doch nicht nur die Emphase bzw. der Mangel an ihr unterscheidet den Eulenträger von Sisyphos, sondern hier auch die Rücksichtnahme auf die Kreatur. Ist Don Juan selbst gegenüber anderen Menschen vollkommen rücksichtslos, so bemüht sich der Erzähler dieser Geschichte, sogar dem Tier gegenüber Respekt und Vorsicht walten zu lassen. Als der Erzähler dem Vogelhändler sein Vorhaben, eine Eule nach Athen zu tragen, erläutert, rät ihm dieser vom Kauf einer Eule zugunsten eines Kauzes ab, denn Käuze seien robuster. Nach kurzem Zweifeln willigt der Käufer ein:

„Einen Kauz nach Athen tragen - - ? sagte ich langsam, mit stillem Zweifel diese Vorstellung prüfend. Schon allein der Rhythmus sagte mir nicht zu. [...] Jedenfalls [...] siegte praktische Vernunft über philologische Deutelei: ich kaufte den Kauz. Die allzu pedantische Widerlegung einer den Gipfel des Absurden darstellenden antiken Zumutung schien es nicht wert zu sein, die Gefahr einer kurz vor dem Ziel verendenden Eule auf sich zu nehmen. Vor allem aber wollte ich die Eulenseele nicht vergewaltigen, indem ich ihren Träger zum Opfer einer klassischen Assoziation machte.“¹⁵⁹

Der Vergleich mit anderen Texten Wolfgang Hildesheimers zeigt, daß hinter solchen Sätzen mehr als nur ein skurriler Humor liegt. Bei allem Bewußtsein für die Sinnlosigkeit ihres Handelns sind die Protagonisten - wenn sie denn überhaupt handeln - immer bemüht, Schaden zu vermeiden, und das heißt, sie müssen über sich selbst, so gut es geht, hinaussehen.

Eine Figur, die wie der Eulenträger einen Narren darstellt, wird in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ von Reflexionen über den Typus des Narren abgelöst. Der dortige Ich-Erzähler findet bei seiner Wanderung am Strand einen Totenschädel, der zu verschiedenen Assoziationen Anlaß gibt. Lange verweilt er bei dem Gedanken, es könne sich um den Totenschädel eines Narren, womöglich um Yorick, den Kindheitsgefährten Hamlets, handeln:

„Warum -

¹⁵⁷Wiewohl die Eule ihrem Träger diese Möglichkeit eröffnet, da sie am Ende der Geschichte von sich aus zum Ausgangspunkt zurückkehrt, ähnlich dem Stein des Sisyphos.

¹⁵⁸Dazu ausführlicher Kap. 5.2

¹⁵⁹Hildesheimer, *Lieblose Legenden* <1963>, a.a.O., S.93

ja - warum sollte dieser Schädel nicht dem Narren Yorick gehört haben, dem Narren mit dem - wie Hamlet es nennt - »unendlichen Humor«, an dem schon Hamlets Vater solchen Gefallen fand?“¹⁶⁰

Die Narrenfreiheit hat es dem Erzähler angetan:

„Und da er Narrenfreiheit besaß - ein wertvoller Besitz, eine der schönsten Freiheiten! - sprach er die Wahrheit, die allerdings keiner am Hof verstand, denn er holte die Worte von weither, vom Dachboden aller Sprache vielleicht, [...]“¹⁶¹

Der Narr darf die Wahrheit aussprechen, ohne dafür belangt zu werden - dies ist seine Freiheit - , dafür ist er aber auch weitgehend machtlos. Freiheit und Wahrheit sind nur um diesen Preis zu haben. In unseren demokratischeren Zeiten ist der Schriftsteller an die Stelle des Narren getreten. Die Narrenfreiheit - und ihr Preis - gilt nun jedem, wie Wolfgang Hildesheimer in seiner Rede zum Empfang des Büchner-Preises feststellt:

„Zwar wird, wer die Wahrheit sagt, nicht mehr gehenkt, aber er wird auch nicht gehört. Die Resignation vor dieser Tatsache, denke ich, wäre heute wie damals ein Grund zur Flucht in die Poesie.“¹⁶²

Yorick ist aber auch die Gestalt, die Hamlet in der Kindheit Geborgenheit vermittelt hat und ihn auf die Idee bringt, sich selbst hinter der Maske des Narren, des Geisteskranken, zu verbergen, um sich so dem Zugriff seines Onkels zu entziehen. Als Machtloser sucht er sich eine Nische, um vor dem Mächtigen sicher zu sein.

Der Narr als die Figur, die nicht ganz sicher in dieser Welt ist, so interpretiert auch Marbot den Clown „Gilles“, wie er auf dem gleichnamigen Gemälde Watteaus abgebildet ist:

„Zugleich ist es aber auch das Selbstbildnis des Künstlers, der hier in das von der Mode und dem Schicksal ihm zuerteilte Gewand des Narren schlüpft, in welchem er seine Unfähigkeit demonstriert, in dieser Welt heimisch zu werden, was er aber nicht weiß, denn darüber nachzudenken ist ihm - im Gegensatz zu Hamlet - nicht gegeben.“¹⁶³

¹⁶⁰Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.53. Die Reflexionen über den Fund des Totenschädels beginnen auf S.34

¹⁶¹A.a.O., S.51

¹⁶²Hildesheimer, Büchners Melancholie, a.a.O., S.100

¹⁶³Hildesheimer, Watteaus »Gilles« und Marbot, a.a.O., S.32. Der Zusatz über das Unbewußte Gilles findet sich nur in diesem Vortrag. In der fiktiven Biographie „Marbot“, die Hildesheimer vorgeblich hier zitiert, fehlt er. Hildesheimer, Marbot, a.a.O., S.108.

In dem späten Text „Mitteilungen an Max“ verzichtet Wolfgang Hildesheimer darauf, zwischen die eigene Person und den Narren noch eine fiktive Figur zu schieben. Er spricht selbst als der weise Narr, der sprachliche Kapriolen schlägt und kunstvoll mit Zitaten jongliert. Doch ist sein Lachen bitter geworden, es ist ein letztes Lachen, wie Franz Loquai meint:

„[...] das letzte Lachen in den *Mitteilungen an Max* [...], wie es der Autor, als abgeklärter Spötter, mit Hamlet und Yorick zu einem zotigen, melancholischen Liedchen komponiert hat.“¹⁶⁴

Der Narr ergeht sich im Absurden, wie etwa in der Passage über das „Höflichkeitsmanöver“ vor einem Fahrstuhl¹⁶⁵, spricht aber auch immer wieder von seinen Versuchen, mit seiner Person auszuweichen, sich zu verbergen, sich unkenntlich zu machen, so wie in der nicht mehr ganz so komischen Passage über die Psychopharmaka:

„Seit Jahren nehme ich Psychopharmaka, die bekanntlich persönlichkeitsverändernd sind, und warte darauf, daß man mich nicht mehr erkennt. Aber die Leute erkennen mich sofort, auch wenn ich *sie* nicht erkenne, vielleicht nehmen sie wirksamere Psychopharmaka. Möglicherweise also sind ihre Persönlichkeiten schon so verändert, daß sie *mich* als einen völlig anderen erkennen, der ich freilich auch wäre, wären meine Psychopharmaka so wirksam wie die ihren, so daß man sich sozusagen auf einer anderen Ebene wiedererkennt, es sei denn, die Ebenen wären gerade *durch* die ähnliche Zusammensetzung der Psychopharmaka wieder dieselben geworden, so daß ich mit meinen unzulänglichen Psychopharmaka wieder allein dastünde.“¹⁶⁶

Nachdem für Wolfgang Hildesheimer wie auch für die ihm nahestehenden Protagonisten die Absurdität der Welt als ein unumstößliches Faktum dasteht, zieht er sich – und ziehen sie sich - auf Positionen zurück, auf denen sie wenig angreifbar sind. Sie fliehen ins Reflexive, an unwirtliche Orte fernab der Zivilisation oder schlüpfen in die Rolle des Narren, der, wie der scheinbar geisteskranke Hamlet zwar vom Mächtigen mißtrauisch beäugt wird, aber nicht als Bedrohung empfunden wird, solange er in seiner Rolle bleibt. Sie haben sich mit ihrer Machtlosigkeit arrangiert, ohne sich wohl darin zu befinden, denn das Leiden an der Welt bleibt ihnen.

¹⁶⁴Loquai, Flucht aus der Geschichte in die Geheimnisse der Kunst, a.a.O., S.205

¹⁶⁵Hildesheimer, *Mitteilungen an Max*, a.a.O., S.48f

¹⁶⁶A.a.O., S.19. Ich habe etwa ein Drittel einer zusammengehörenden Passage zitiert.

5. VOM SCHEITERN DER LITERATUR

Wenn ich im folgenden behaupte, daß sich in Wolfgang Hildesheimers Werk neben den Scheiternden auch das Motiv einer gescheiterten Literatur finde, so werde ich nach und nach die Begrenzung einzelner Texte aufgeben müssen. Zwangsläufig werden Äußerungen Hildesheimers stärkere Bedeutung erlangen, die zu seinem Werk gleichsam das Postscriptum bilden. Denn wenn es ein Scheitern der Literatur gibt, dann ist es literarisch irgendwann nicht mehr faßbar.

5.1. DIE AUFLÖSUNG DER GRENZE ZWISCHEN AUTOR UND ICH-ERZÄHLER

Die Frage, ob ein Autor mit seinem Erzähler identisch sei, ist nicht in jedem Falle relevant. Hier jedoch ist sie es, denn wenn der Nachweis erbracht werden soll, daß sich das Motiv des Scheiterns von Hildesheimers einzelnen Figuren über den Verfall der Erzählstruktur bis zu seinen letzten außerliterarischen apokalyptischen Visionen verfolgen läßt, dann bezeichnet die Frage nach dem Verhältnis des Autors zu seinen Figuren genau die Nahtstelle, an der die Thematik des Werks mit der Weltsicht des Autors verknüpft ist und Wolfgang Hildesheimer die Argumente seiner Figuren auf sein eigenes Leben wirken läßt. Je nachdem wie weit man Hildesheimers Pessimismus teilt, bildet der Autor mit seinem Werk dann entweder ein Gesamtkunstwerk aus endogen depressiven Wesen oder eine Geschichte der Entfremdung von einer real unerträglichen Welt.

Die Argumentation beginnt wieder mit den „Lieblosen Legenden“.

In den Ausgaben ab 1963 findet sich als letzte Erzählung „Schläferung“¹⁶⁷. Sie steht zeitlich, thematisch und stilistisch den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ (1962) und „Tynset“ (1965) sehr viel näher als allen anderen „Lieblosen Legenden“, mit denen sie in einem Band erscheint. Sie hat keinen satirischen Unterton und verfügt auch nicht mehr über handelnde Nebenfiguren. Erstmals ist der Ich-Erzähler allein, und es ist derselbe, der seine Wanderung hier

¹⁶⁷Hildesheimer, *Lieblose Legenden* <1963>, a.a.O., S.153ff

antritt und in der Wüste von „Masante“ (1973) endgültig verschwindet. Volker Jehle schreibt dazu:

„Nach *Der Brei auf unserem Herd* wandte sich Hildesheimer wieder einem einzelnen zu, und zwar einem Ich, das dem Autor zunehmend nahekam, einem Ich, das für rund zwölf Jahre die bestimmende Figur in seinen Werken spielt, in den *Vergeblichen Aufzeichnungen* (1962), in *Tynset* (1965), *Masante* (1973) und, besonders nahe am Autor, in *Zeiten in Cornwall* (1971). Dieses Ich tritt zum ersten Mal in *Schläferung* auf, [...]“¹⁶⁸

„Schläferung“ ist mit den übrigen „Lieblosen Legenden“ hauptsächlich durch Wolfgang Hildesheimers Eigenart verbunden, einen vorgefundenen Satz wörtlich zu nehmen, wie zuletzt etwa in „Ich trage eine Eule nach Athen“. Doch zieht sich diese Eigenart, wie schon erwähnt, ohnehin zu allen Zeiten durch seine Texte. Das Vorgefundene ist hier das Gedicht „Schläferung“ von Hans Magnus Enzensberger, das von Hildesheimer zum Prosatext ausformuliert wird. Dies Verfahren der Paraphrasierung findet sich zwanzig Jahre später wieder in der Bearbeitung des Requiemtextes unter dem Titel „Herr, gib ihnen die ewige Ruhe nicht.“¹⁶⁹

Aus der Bitte des lyrischen Ichs bei Enzensberger „laß mich heut nacht in der gitarre schlafen“¹⁷⁰ wird der Plan des erzählenden Ichs in der „Schläferung“: „Ich werde heut nacht in der Gitarre schlafen“¹⁷¹. Langsam und in allen Einzelheiten plant dieses zweite Ich seinen Schlaf¹⁷². Es sucht nach Wächtern seines Schlafes, die für ihn auch leise die Gitarre spielen sollen, wenn er zu müde dafür werden sollte. So beginnt der Erzähler, sein Haus nach geeigneten Personen zu durchsuchen, und es zeigt sich, daß es von vielen sonderbaren Gestalten bevölkert wird: berühmten und unbekanntem Menschen, Wachenden, Schlafenden, Toten.

Das alles wird vom Erzähler vorgefunden. Er stolpert zwischen Menschen und unterschiedlichem Gerümpel herum. Die Gestalten sind einfach da und warten weder auf ihn noch auf eine Erlösung oder eine Wiederauferstehung. Nimmt man die „Schläferung“ als das Schlußwort der „Lieblosen Legenden“, dann scheint es, als seien die meist munteren Figuren der vorangegangenen Erzählungen nun

¹⁶⁸Jehle, Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte, a.a.O., S.66. „Der Brei auf unserem Herd“ ist in der Ausg. der Lieblosen Legenden von 1963 die vorletzte Erzählung. „Zeiten in Cornwall“ werden vom Suhrkamp Verlag in der von mir verwendeten Ausgabe als „autobiographische Aufzeichnungen“ typisiert. Hildesheimer hat dies in seinem Gespräch mit Dierk Rodewald jedoch stark eingeschränkt. Vgl. Hildesheimer, *Zeiten in Cornwall*, a.a.O., Verlagstext auf der Rückseite des Vorsatzblattes und Hildesheimer, Gespräch Rodewald, a.a.O., S.141ff

¹⁶⁹Hildesheimer, *Klage und Anklage*, a.a.O., S.39-64

¹⁷⁰Hildesheimer, *Lieblose Legenden <1963>*, a.a.O., S.153

¹⁷¹ebd.

¹⁷²„[...] ich plane meinen Schlaf.“ ebd.

fortgegangen. Die Beschreibung des Hauses wirkt in dieser Lesart gleichnishaft, so als solle sie auch die Wechsel in Wolfgang Hildesheimers Erzählperspektive und seinen Themen bezeichnen:

„Die Leere ist nicht die furchterregende Leere eines Hauses, das vor der Besitzergreifung und damit der Möblierung steht, sondern vielmehr die Leere eines Hauses, das Bewohntheit und Möblierung hinter sich hat. Es ist gereift, hat das Grauen der Gemütlichkeit abgetan und darf nun dem ruhigeren Rest der Zukunft entgegensehen.“¹⁷³

Aus den Bahnhöfen, dem Zug nach Athen oder dem Atelierfest sind die Geschichten an einen ganz anderen Ort gelangt, dem Innenraum des erzählenden Ich. Die Reisen finden nur noch im Kopf statt, und dazu legt der Erzähler sich nun schlafen, in einer Gitarre, bewacht von drei Frauen wie in einem Kindermärchen. Das Sprichwort „eine Eule nach Athen tragen“ hat einen anderen Erzähler noch zu einer zwar absurden, aber im Text real gemeinten Reise veranlaßt. Die Wege, die dieser Erzähler beschreitet, um in der Gitarre zu schlafen, führen dagegen ins Irreale. Seine Hausbewohner sind Geister der Geschichte und der Phantasie.

Gegenüber einer Erzählung wie „Der Urlaub“ ergibt sich nun ein deutlicher Perspektivwechsel. Dort sehen wir eine recht konventionelle Erzählung über eine Person in der dritten Person Singular, dargestellt von einem auktorialen Erzähler. Hier erleben wir einen Ich-Erzähler, der sich auf offener Bühne das Personal und die Staffage seiner Erzählung erst zusammensuchen muß. Das Erzählen, das noch vor kurzem so selbstverständlich war wie der Schlaf, muß wie dieser geplant werden.

„So öffne ich die Speichertür und steige, mit schwindender Hoffnung, die Treppe zum Dachboden empor, zu einem Treibgut, das die Zeit in Wellen unters Dach schwemmt.“¹⁷⁴

Langsam durchstreift der Ich-Erzähler sein Haus und sucht nach dem Stoff einer Geschichte, die noch nicht weiß, wohin sie will. Ist es noch ein von Wolfgang Hildesheimer gedachter und erdachter Ich-Erzähler, der auf einem Speicher kramt oder ist es der Autor, der in den Ablagerungen seines Gedächtnisses nach Erzählstoffen sucht? Wer ist dieses Ich, das Günter Blamberger „Schriftsteller-Erzähler“ nennt und Volker Jehle „Reflekteur“¹⁷⁵, und an welcher Stelle zwischen Text und Leser befindet es sich? Es scheint, daß es im gleichen Schwebestand zwischen erzähltem Ich und auktorialen Verfasser steht wie in „Tynset“; ein Indiz

¹⁷³Hildesheimer, *Lieblose Legenden* <1963>, a.a.O., S.160

¹⁷⁴A.a.O., S.161

dafür, das es sich tatsächlich um dieselbe Figur handelt. Wie später in „Tynset“ und „Masante“ sucht sie sich ihr Personal und ihre Gegenstände selbst zusammen, verwirft sie und wendet sich anderem zu. Sie ist nicht aktiv im Sinne eines traditionellen Helden, denn sie berührt alle und alles nur gedanklich.

In der Art, sich Menschen und Gegenstände nach Belieben verfügbar zu machen, sieht Dietmar Goll-Bickmann gottähnliche Züge¹⁷⁶. Ich möchte es etwas anders formulieren: Der Ich-Erzähler ist zugleich sein eigener auktorialer Erzähler. Er weiß, was geschah, was geschieht und was geschehen wird, weil beinahe alles nur in seiner Vorstellung passiert. Er ist ein Gott, aber nur über Figuren seiner Phantasie. Er ist machtlos.

Doch die Souveränität, mit der er Details über andere Personen zeichnet, von denen er im Rahmen des Textes nicht wissen kann, zeigt, daß er vom allwissenden, auktorialen Erzähler traditioneller Art nur durch das Personalpronomen getrennt ist: Ersetzte man „ich“ durch „er“, so würde hinter dem Text sofort der traditionelle Erzähler erscheinen. Feststellende Bemerkungen würden aus der Erlebniswelt des Ich-Erzählers in einen ihm nicht mehr zugänglichen Erfahrungsbereich des Erzähltextes hinübergleiten. Weil dort jedoch „ich“ und nicht „er“ steht, ergibt sich die Frage: woher weiß er von diesem Detail? Von wo aus spricht er?

Das gibt auch dem Text „Schläferung“ seine latente Unschärfe. Hildesheimer ist es damit gelungen, eine spezifische Ausdrucksweise der Einsamkeit zu finden, die im Wesentlichen drei Merkmale enthält: Der Einsame ist räumlich und erzählerisch nicht klar lokalisierbar, er ist von jeglicher Kommunikation abgeschnitten, und er ist tatsächlich in seiner eingeschränkten Welt sein eigener Gott.

In die Monolog Erzählung „Tynset“ hat Wolfgang Hildesheimer eine Episode eingebaut, die man auch als kleine Koketterie des Autors mit einer solchen Erzählperspektive interpretieren kann:

„In London sah ich eine Aufführung von »Hamlet« in modernem Gewand, wie es hieß. Zu Ophelias Leichenbegräbnis trugen alle, König Claudius,

¹⁷⁵Blamberger, a.a.O., S.81; Jehle, Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte, a.a.O., S.76

¹⁷⁶„Das problematische Phänomen der Annahme göttlicher Rollen und die Frage nach Schuld oder Unschuld ist als untergründiger Problemzusammenhang weiter zu verfolgen.“ Goll-Bickmann, a.a.O., S.267

und weiter:

„Das „Tynset“-Ich bestimmt, so scheint es, in seiner Rede den Umfang, die Qualität und die Grenze dessen, was an Welt- und Vorstellungshaltigem überhaupt in den Blick gerät. Eine Interpretation des sich artikulierenden melancholischen Bewußtseins ist so zuallererst und auf weite Strecken auf die Analyse und Erschließung der subjektiven Perspektiven des Ich-Erzählers verwiesen.“ ebd.

Königin Gertrud und die ganze Schar von Schurken, aufgespannte Regenschirme. [...] An irgendeiner Stelle mußte Hamlet niesen, und eine Welle von Rätselraten zog sich durch das Dunkel des Zuschauerraumes: hatte der Darsteller oder hatte Hamlet sich erkältet? Als Hamlet jedoch später noch einmal nieste, sich darauf umständlich und in eindeutiger Absicht des Handelns das Taschentuch aus der Tasche kramte und sich laut schneuzte, da wußte man denn: Einfall des Regisseurs, [...].“¹⁷⁷

Hat Wolfgang Hildesheimer sich hier seinerseits als Regisseur zu erkennen geben wollen und kurz vor Ende des Textes noch eine weitere Perspektive, eine Metaebene über dem Text, eröffnen wollen? Das Spiel mit der Erzählperspektive, seine Art, sich hinter und unter immer neuen Verpuppungen verbergen zu wollen, steigert sich von Text zu Text, von „Schläferung“ bis zu „Marbot“, wo der Autor sich endlich hinter der Rolle eines Biographen verbirgt, der über eine fiktive Person des neunzehnten Jahrhunderts schreibt. „Die Puppe in der Puppe oder Der Hildesheimer im Marbot“, betitelt Helmut Heissenbüttel treffend seinen Aufsatz über Wolfgang Hildesheimers letztes Werk der fiktionalen Literatur¹⁷⁸.

Um die Problematik der Erzählhaltung bei Wolfgang Hildesheimer zu verdeutlichen, möchte ich die Texte einmal wie Bilder betrachten und versuchen, mir vorzustellen, wo sich die Akteure und wo der Maler des Bildes sich jeweils aufhält. Auch hier beginne ich mit den „Lieblosen Legenden“. Auf allen sind die Protagonisten ohne ihren Schöpfer zu sehen, mit Ausnahme des 'Bildes', der „Schläferung“. Der Ich-Erzähler erscheint hier gedoppelt, ist Figur und Maler in einem, wiewohl der wirkliche Maler, der Autor, naturgemäß unsichtbar außerhalb bleibt. Doch etwas vom Autor ist in das Bild geraten: das Suchen, das Unsichere. Man kann auch sagen, die Aussage des Textes ist hier vielleicht zum erstenmal vom offenbaren Inhalt der Erzählung in ihren Ausdruck gerückt.

Der Ich-Erzähler der „Schläferung“ ähnelt dem Maler van Eyck, der auf seinem Bild „Das Verlöbniß der Arnolfini“ in einem Spiegel zu erkennen ist. Ernst H. Gombrich hat in seinem Buch „Die Geschichte der Kunst“ diese seltsame Position des Malers vornehmlich damit erklärt, daß dieser wahrscheinlich gebeten wurde, die abgebildete Verlobungsszene mit seiner Person zu bezeugen. Dem dient die Inschrift „Johannes de Eyck fuit hic“ und zusätzlich darunter die Abbildung seiner Person. Gombrich schließt seine Interpretation:

„Das erste Mal in der Geschichte wurde der Künstler hiermit im wahrsten Sinne des Wortes der Augenzeuge.“¹⁷⁹

¹⁷⁷Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.266f

¹⁷⁸Heissenbüttel, a.a.O.

¹⁷⁹Gombrich, Geschichte der Kunst, a.a.O., S.243, detaillierte Abb. auf S.242

Durch diese Spiegelung erhält das Bild ein irrales Moment, denn die sehr detaillierte 'realistische' Darstellung des gesamten Bildes kollidiert damit, daß der gespiegelte Maler nicht malt, sondern untätig in der Tür steht. Durch die Abbildung seines Schöpfers rückt das Bild zudem aus dem Absoluten ins Gemachte, obgleich es doch etwas Wesentliches, die Verlobung, bezeugen soll. Die Illusion, etwas Reales vor sich zu haben, ist bei genauer Betrachtung nur schwer aufrecht zu halten.

Dieses Bild ist auch in Hildesheimers „Marbot“ abgebildet und dort seinerseits auf eine sehr vermittelte Art besprochen: nicht vom Autor Hildesheimer, nicht von seinem Erzähler, dem fiktiven Biographen, sondern von dessen Objekt, dem erfundenen Kunstkritiker Sir Andrew Marbot:

„Hier aber liegt ein Geheimnis verwahrt in der Seele der Dargestellten und des Darstellers, den wir, winzig klein, in einem Hohlspiegel sehen, [...]“¹⁸⁰

Die Erzählperspektive ist so verworren wie die Position des Malers, und vermutlich hat Wolfgang Hildesheimer um dieser Parallele Willen gerade dieses Bild seiner Figur Marbot zur Interpretation gegeben.

Aber Autor und erzählendes Ich sind eben nicht völlig identisch - noch nicht. Das geschieht erst, als Wolfgang Hildesheimer als Schriftsteller zu schreiben aufhört und sich statt dessen in Zeitungskommentaren, Interviews oder Leserbriefen unmittelbar zum Zeitgeschehen äußert. Bis dahin gilt, was er 1971 in einem Gespräch mit Dierk Rodewald sagt:

„H[Hildesheimer, m.E.] - ja, das sind eben die Dummen, die denken, daß ich unbedingt und immer hinter dem Ich-Erzähler stecke. Ich stecke zwischen zwanzig und achtzig Prozent, je nach der Seite, die Sie gerade lesen, hinter ihm, aber niemals ganz. Und in den *Vergeblichen Aufzeichnungen* variiert es auch. Der Titel ist vielleicht nicht ganz glücklich: die Aufzeichnungen waren zwar deprimierend, aber nicht vergeblich. Es sind Aufzeichnungen des Ich-Erzählers, die Vergeblichkeit demonstrieren. Aber als Aufzeichnungen sind sie nicht vergeblich -“¹⁸¹

Verwendet man Wolfgang Hildesheimers eigene Terminologie¹⁸², dann könnte dem Verhältnis von Autor zu Ich-Erzähler etwa das Verhältnis von Realität zu Möglichkeit

¹⁸⁰Hildesheimer, Marbot, a.a.O., 170

¹⁸¹Hildesheimer, Gespräch Rodewald, a.a.O., S.155

¹⁸²„Wirklichkeit schließt die Möglichkeit in sich ein. [...] Alles, alles, die Möglichkeit, es geschieht oder nicht, während Realität nur das ist, was real ist. [...] Wirklichkeit schließt die Realität in sich ein und ist daher etwas größer.“ Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.74

entsprechen. Der Erzähler geht jene möglichen Wege, die der Autor real (noch) nicht geht; beide zusammen machen die Wirklichkeit Wolfgang Hildesheimers aus. Durch diese gemeinsame Wirklichkeit sind sie so eng verwandt, daß es schwer zu sagen ist, was noch Möglichkeit und was schon Realität ist.

Die schwebende, flirrende Position des Ich-Erzählers beginnt hier, in der „Schläferung“. In dem Mikrokosmos der Werke von Wolfgang Hildesheimer kommt daher dieser Erzählung eine Stellung zu, die dem des Bildes van Eycks in der Kunstgeschichte entspricht. Der Ich-Erzähler rückt von nun an deutlich näher an seinen Autor heran, aber es wird nie exakt zu sagen sein, wer wer ist.

5.2. DAS VERSCHWINDEN DER THEMEN

„Mir fällt nichts mehr ein. Kein Stoff mehr, keine Fabel, keine Form, noch nicht einmal die vordergründigste Metapher. Alles ist schon geschrieben oder schon geschehen, wenn nicht beides, ja, meist sogar beides. Daher ist alles alt.“¹⁸³

So beginnen die „Vergeblichen Aufzeichnungen“. Es ist das erste Buch, das Wolfgang Hildesheimer selbst illustriert. Die acht Collagen sind alle mit Passagen aus dem Text versehen, und so tritt der Autor als Kommentator neben seinen Text. Als Collagen verwenden sie, wie der Text auch, wieder Vorgefundenes, um es zu neuen Formen und Ergebnissen zusammenzulegen. Das Verfahren der Collage ist gedoppelt, so daß sich Bild und Text nicht nur inhaltlich, sondern auch als Methode kommentieren.

Das Buch variiert das Motiv der Verspätung, das sich bislang nur auf einzelne Figuren bezog. „Mir fällt nichts mehr ein“ ist, wenn Schreiben ein schöpferischer Akt sein soll, der Offenbarungseid eines Schriftstellers. Dieses Scheitern wird hier als Möglichkeit reflektiert, d.h., es ist noch als Thema eines Textes vorhanden und noch nicht im Schweigen des Autors vollzogen, der entsprechend auch noch nicht identisch mit seinem Ich-Erzähler ist.¹⁸⁴

Seit der „Schläferung“ befindet sich das erzählende Ich auf der Suche nach erzählbarem Stoff; auf Dachböden, am Strand, in der Wüste. Seine Kraft, eigene

¹⁸³Hildesheimer, *Vergebliche Aufzeichnungen*, a.a.O., S.9, Erster Satz des Textes.

Figuren und Handlungsstränge zu entwickeln, schwindet zusehends. Auch seine Erzählversuche, die sich am Vorgefundenen orientieren, bleiben seltsam kraft- und ziellos. Es gibt Stichworte, die sich nur noch zu kurzen Textpassagen verbinden, wie z.B. das 'Windgespenst', das dem Erzähler in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ am Strand begegnet:

„Ich bin schon in Sicht des Meeres, da erhebt sich ein Wind. Ein Windgespenst. Ich habe es aufgescheucht. Nein, ich habe es nicht aufgescheucht, im Gegenteil, ich bin ihm nur im Weg. Es war im Hinterhalt der Dünen, hat nicht auf mich gelauert, sondern auf seine Stunde gewartet, den frühen Nachmittag, die Zeit für Wind. Es fegt über mich hinweg, streicht mir durch die Ärmel und ist mir schon im Rücken, vermehrfacht sich dort hinter mir, treibt stiebend auseinander, fächert in die Breite, bläht sich in die Höhe, gewinnt an Fläche, an Raum, nun schon kein Gespenst mehr, sondern eine Schar von Gespenstern und Bräuten, die blasen, während es sie bläst, als gelte es, noch vor Abend das Hinterland aufzuwiegen, die Wäsche des Kontinents in Flattern zu versetzen, an allem zu rütteln, was sich ihnen entgegenstellt, das Feste zu lockern und das zu Lockere zu lösen. Und kaum ist das Gespenst an mir vorbei, ist es auch schon wieder windstill, gespensterstill, höre ich keinen Hauch mehr von ihm, spüre ich nichts, bewegt sich hier nichts mehr, nichts vor mir, nichts hinter mir, ist es lebloser als zuvor, als sei soeben noch jemand hier gewesen, der bei meiner Ankunft unter kurzem aufbrausenden Protest den Raum verlassen und durch den Akt des Verlassens zuletzt noch mit großer und wütender Geste auf die Weite des Raumes hingewiesen habe, in dem ich jetzt ohne Wind bin, ohne Gespenst, allein, alleiniger als zuvor, in Stille, ohne Stoff, ohne Form oder Fabel.“¹⁸⁵

Ein Stoff kann kaum flüchtiger sein. Ein Windhauch, der schneller verweht, als er beschrieben werden kann. Er stellt sich für einen Moment nach dem Wasser und dem Land als das dritte der vier Elemente ein, um sofort wieder zu schweigen. So herrscht seltsamerweise Windstille an diesem Strand: selbst hier also ist kein Stoff zu finden. Das vierte Element - Feuer/Licht - wird erst mit dem Sonnenuntergang wahrgenommen, als der Erzähler seine Beobachtungen einstellen muß und als letzte Möglichkeit die Sterne befragt:

„Vielleicht noch ein letzter Blick durch den Feldstecher? Aber inzwischen ist alles dunkel, Meer, Himmel, Strand und Landzunge, alles indigofarben, auch das Geringe, was sich an Möglichkeit zu bieten schien, ist verhüllt. Es leuchtet auch kein einziger Stern, der mir etwas vermitteln würde.“¹⁸⁶

Auch dort ist nichts.

¹⁸⁴vgl. Hildesheimers Äußerungen im Text zu Anmerkung ¹⁸¹

¹⁸⁵Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.11f

¹⁸⁶A.a.O., S.65

Ich möchte die „Vergeblichen Aufzeichnungen“ einmal mit dem Gedicht „Fragen“ aus dem „Buch der Lieder“ von Heinrich Heine vergleichen. Personen, Ort und Gegenstände der Handlung sind gleich:

„Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer
Steht ein Jüngling-Mann,
Die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel,
Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:

»Oh, löst mir das Rätsel des Lebens,
Das qualvoll uralte Rätsel,
Worüber schon manche Häupter gegrübelt,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter im Turban und schwarzen Baret,
Perückenhäupter und tausend andre
Arme, schwitzende Menschenhäupter - Sagt mir, was bedeutet der Mensch?
Woher ist er kommen? Wo geht er hin?
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?«

Es murmeln die Wogen ihr ewges Gemurmel,
Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,
Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort.“¹⁸⁷

Dem Erzähler der „Vergeblichen Aufzeichnungen“ fehlt nicht nur das Pathos, das Heine hier halb ironisch dem Jüngling-Mann in den Mund legt. Auch die vielen, riesigen Fragen des Gedichts sind bei Hildesheimer abgeschwächt zu einem ziellosen, leisen Scharren im Sand. Aber vor allem ist es ihre Blickrichtung, die die beiden Suchenden unterscheidet. Der Jüngling blickt gezielt dorthin, wo nicht Menschen, sondern Götter wohnen: auf das Meer, in die Wolken, in den nächtlichen Himmel. Der Erzähler blickt dorthin nur flüchtig. Seine Aufmerksamkeit ist auf den Sand gerichtet, und er schreitet auf einer Landzunge nur die von Menschen bewohnbare Welt bis zum äußersten Rand ab. Das Meer bildet eine Grenze, die nur mit zwei entgegengesetzten Absichten zu überwinden wäre: Dem Willen zum Tod oder dem Willen zur Eroberung. Das erste steht nicht zur Debatte, das zweite wird explizit abgelehnt:

„Ich habe auch genug von der See und ihren Bezwingern und ihren Helden, dessen Wesen und Schicksal sie prägt. [...] die See verbindet das Leben solch verschiedenartiger Männer wie Odysseus und Graf Tirpitz und Captain Cook, Männer ihres Elements in ihrem Element, mit Mut und ohne Sehnsucht, zumindest ohne jene Sehnsucht, die auch Männer einsam macht.“¹⁸⁸

¹⁸⁷Heine, Buch der Lieder, a.a.O., S.201

¹⁸⁸Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.37. Vgl. auch die Ausführungen von Dietmar Goll-Bickmann: „Nunmehr ist zu verstehen, warum dem Erzähler das Meer

Diese im Camusschen Sinne absurden Eroberer hatten etwas zu erzählen, doch, wie immer diese Geschichten sein mögen: sie sind erzählt.

Ganz am Ende des Strandgangs blickt der Erzähler doch noch kurz in die gleiche Richtung wie Heines Jüngling. Er schaut in Richtung der Sterne.

„Es leuchtet auch kein einziger Stern, der mir etwas vermitteln würde.“

Dieser Blick ist typisch für den Ich-Erzähler bis zu „Masante“. Religion wird als sinnstiftend und damit auch als Möglichkeit, eine Erzählung wieder in Gang zu setzen, zwar immer wieder ausdrücklich abgelehnt, doch ist die Häufigkeit der Ablehnung so bemerkenswert wie dieser letzte Blick nach den Sternen, bevor der Erzähler seinen Heimweg - wohin eigentlich? - antritt. Eine kurze Vergewisserung, daß dort oben wirklich nichts sei, kann bei aller Skepsis nicht schaden.

Zugleich hat der Erzähler damit eine Handlungsmöglichkeit ausgeführt und damit 'abgelegt' und 'erledigt', wie Wolfgang Hildesheimer es nennt. Dieser Vorgang ist ein weiteres Verfahren, das den Ich-Erzähler von der „Schläferung“ bis „Masante“ bestimmt. Auch deshalb schreitet er die Landzunge bis zu ihrem Ende ab: Es möge niemand sagen, er habe nicht jeden Meter begehbarer Erde nach Anhaltspunkten eines Lebenssinnes abgesucht.

Mit dem 'Ablegen' gilt es als abgeschlossen. Ich-Erzähler - und Autor - haben sich freigeschrieben und einer Gefahr wie etwa den 'Häschern' durch das Benennen subjektiv die Spitze genommen. In dem Gespräch mit Dierk Rodewald beschreibt Wolfgang Hildesheimer, was er unter 'ablegen' versteht:

„R[odewald, m.E.] Wenn man das weiterdenkt: bedeutet das Ablegen auch, daß eine Sache bewältigt wird?

H[iildesheimer, m.E.] Bewältigt will ich nicht sagen. Entweder ist man gescheitert, oder man hat es bewältigt, das kann ich nicht beurteilen. Für mich bedeutet Schreiben tatsächlich Ablegen, ob ich will oder nicht -

R - und Sie schreiben dann auch nicht mehr darüber, abgesehen von den wiederkehrenden Generalmotiven: Wind, Mond, Vögel, Hamlet, aber das sind vielleicht eher atmosphärische Elemente?

H Ja, und das Ablegen gilt auch für Verfahrensweisen - es geht mir beim Zeichnen ganz genauso [...]“¹⁸⁹

eigentlich fremd bleibt. Als ein das Tun herausfordernde Element und als Medium der auf Taten bezogenen (historisch: etwa kriegerisch-imperialistischen) Grenzüberschreitung steht es gleichsam unter (,Ideologie'-)Verdacht. Und die fade Handlungsgewißheit dieser „Männer ihres Elements in ihrem Element“ trennt sie von dem imaginierenden Ich, das von einer offenbar andersgearteten Sehnsucht getrieben wird.“ Goll-Bickmann, a.a.O., S.304

¹⁸⁹Hildesheimer, Gespräch Rodewald, a.a.O., S.156

Immerhin sind wir mit dem 'Ablegen' auf ein wenigstens ansatzweise sinnstiftendes Moment der Literatur und der Kunst gestoßen. Wolfgang Hildesheimer beschreibt ein Bedürfnis, einen bestimmten Stoff abzulegen, ein Thema, ein Motiv, eine Figur bis zu einem gewissen Grad zu durchdringen. Über weitergehende, vor allem hintergründigere Motive erfahren wir nichts. Vielleicht liegt in der Tätigkeit selbst eine Befriedigung; das brächte ihn doch noch in die Nähe der absurden Helden Camus'. Dieser Möglichkeit widerspricht allerdings jene apodiktische Bemerkung zu Beginn des Gesprächsauszuges: „Entweder ist man gescheitert, oder man hat es bewältigt, [...]“. Das kleine Glück der Tätigkeit oder das Gelingen in Ansätzen reicht diesem Satz nicht aus. Entweder scheitern oder bewältigen, darin gleicht der Autor seiner Kunstfigur, dem Professor, aus dem Stück „Die Verspätung“. Auch dieser kennt nur die Alternative von Wahrheit oder Tod.

In den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ ist der Anspruch auf vollständige Wahrheit immerhin mit einem Fragezeichen versehen. Von den Möglichkeiten, die sich aus dem gefundenen Strandgut ergeben sollen, schreibt der Erzähler:

„Sie hätten sich vor mir aufrichten sollen, in zwingender Gegenwärtigkeit oder vielmehr in strahlender Totalität, dann erst wäre aus der Möglichkeit Notwendigkeit geworden, Notwendigkeit, vielleicht der einzig gültige Beweggrund, die Feder ans Papier zu setzen?“¹⁹⁰

5.3. DAS AUFLÖSEN DER ERZÄHLSTRUKTUR.

„Schließlich ist eine wahre Geschichte immer die Geschichte neuer Anfänge, nur die falschen Geschichten gehen weiter und entwickeln sich nach einem Gesetz oder Regeln der Kunst. Immer neue Anfänge.“¹⁹¹

Nicht nur die Erzählinhalte und die Erzählperspektive des Ich-Erzählers werden nach den „Lieblosen Legenden“ immer problematischer. Es ist ebenso eine Auflösung der Erzählstruktur in Text- und Satzfragmente zu konstatieren.

Die „Lieblosen Legenden“ sind auch in dem Sinne konventionell erzählt, daß sie einfache, vollständige und klare Sätze zu einem Erzählbogen arrangieren, der jeweils in eine - manchmal etwas bemüht wirkende - Pointe mündet. Diese Eigenschaften der Einfachheit rechtfertigen denn auch ihre Klassifizierung als

¹⁹⁰Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.49

Legenden, mit denen sie sonst nur die gelegentliche Erwähnung eines Wunders gemein haben¹⁹². Der religiöse Bezug, der für die Legende konstitutiv ist, fehlt ihnen dagegen völlig. Mit den Berichten von Wundern, wie etwa in „Warum ich mich in eine Nachtigall verwandelt habe“¹⁹³, lassen sie sich auf der inhaltlichen Ebene als Parodie der Legende lesen. Um Parodie sein zu können, müssen sie sich dem Vorbild formalkonservativ angleichen - eine gelegentliche Nähe zum Kunsthandwerk ist dabei nicht immer ganz zu leugnen.

Abgeschlossene Erzählungen gibt es auch in „Tynset“, doch stehen sie dort im Kontrast zu assoziativ aneinander gereihten, aufgegebenen Erzählanfängen. Über die Bedeutung, die das Nebeneinander dieser konkurrierenden Erzählstrukturen innerhalb des gesamten Textgefüges hat, soll die folgende Analyse einer dieser Erzählungen Aufschluß geben.

Die längste zusammenhängende Erzählung innerhalb von „Tynset“ ist die Geschichte von einem der beiden Betten des Erzählers, dem Sommerbett. Sie wird als abgeschlossener Text vor dem Erscheinen von „Tynset“ unter dem Titel „Bett-Fuge“ vorveröffentlicht.¹⁹⁴

Die Geschichte berichtet von acht Reisenden, die im Jahre 1522 nacheinander abends ein Gasthaus in Mittelengland aufsuchen, um dort gemeinsam in diesem Bett zu übernachten. Einer von ihnen, ein Soldat, hat die Pest. Er steckt alle anderen mit seiner Krankheit an und bringt ihnen noch in dieser Nacht den Tod. Bis auf ihn, der schon aus dem Leben dümmert und dem Edelmann, der mit seinem Liebhaber, einem Jüngling, zuletzt zu Bett geht, begehren alle den Körper eines Nachbarn oder einer Nachbarin. Anne, eine Courtisane, verführt den Mönch, der neben ihr liegt, sie wird ihrerseits vom Müller bedrängt, dessen Frau will den Jüngling, dieser hat es aber nur auf den Schmuck der Müllerin abgesehen. Der achte, ein Bader, liegt indes bei der Wirtin. Es ist eine Szene voller morbider Wollust und, nebenbei bemerkt, die einzige Szene im Gesamtwerk Hildesheimers, die einen Beischlaf beschreibt¹⁹⁵.

¹⁹¹Hildesheimer, Masante, a.a.O., 140

¹⁹²vgl.: „[...] in der Regel wird ohne Kunstgriffe oder Reflexionen einsträngig, syntaktisch einfach und naiv erzählt.“ Woesler, Die Legende, a.a.O., S.239

¹⁹³Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>, a.a.O., S.74-81

¹⁹⁴Hildesheimer, Bett-Fuge, a.a.O. Ich betrachte hier die leicht überarbeitete Fassung, die in der Monologerzählung „Tynset“ erscheint. Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S. 187-214. Die eigentliche „Fuge“ beschränkt sich auf die Seiten 191(„da kam früh eines abends“) - 211(„Ende der Fuge.“)

¹⁹⁵In „Marbot“ ist der inzestuöse Beischlaf zwischen Marbot und seiner Mutter Lady Catherine zwar konstitutiv für die Lebensgeschichte des Titelhelden, wird aber dennoch nicht beschrieben.

Diese Szene ist eine Fuge, indem sie genau dem sehr strengen formalen Aufbau folgt, der dieser musikalischen Gattung eigen ist. Die acht Reisenden gehen nacheinander immer denselben Weg, tauchen am Horizont auf, betreten die Stadt durch das Stadttor, erreichen die Herberge, essen und legen sich schlafen. Ein Thema, gespielt von acht Stimmen, z.T. als Engführung, d.h., der nächste Reisende erscheint, bevor noch sein Vorgänger sein Ziel erreicht hat. Als alle angekommen sind, schließt der Erzähler diesen Teil seines Berichts ab:

„Gut so, die Stimmen sind angeschlagen, die Exposition vollzogen.“¹⁹⁶

Ähnlich wie in der „Schläferung“ konstruiert der Erzähler diese Geschichte im Erzählen. Er überlegt, wie er fortfahren könnte, verwirft Möglichkeiten und spinnt sichtbar seinen Faden - allerdings ist es hier eine Geschichte, an der er nicht beteiligt ist.

Er fragt: „Schien der Mond?“¹⁹⁷ Und er antwortet selbst: „Ja - oder sagen wir, er schien noch nicht, aber er war im Aufgehen, ein Dreiviertelmond vielleicht.“¹⁹⁸ Er sagt: „Der Mond [...] wirft Schatten über das andere Paar, zwei männliche Gestalten, noch unkenntlich, ich habe mich noch nicht entschieden, [...]“¹⁹⁹ Auch, daß hier eine Fuge im Entstehen begriffen ist, wird im Text durch eine Frage offengelegt: „[...] wie steht die Fuge?“²⁰⁰

Die Fragen richtet er an sich selbst, denn er erzählt sich hier seine eigene Gute-Nacht-Geschichte. Daß er es selbst unternimmt, wie ein Kind, das sich allein in den Schlaf singt, zeigt seine Einsamkeit. Daß diese Geschichte aus Wollust und Mord überhaupt zur Guten-Nacht-Geschichte taugt, wird verständlich, wenn man bedenkt, von welchen Träumen er sonst verfolgt wird.

Die Geschichte vom Sommerbett enthält ebenso formale Rückgriffe auf das Märchen. Ganz typisch sind z.B. Aufzählungen, die in Ellipsen den Stand der Dinge rekapitulieren und bei Fortgang der Handlung entsprechend ergänzt wiederholt werden, zunächst etwa:

„[...] Traum im Mönch, Mönch im Bett, Mond am Himmel, [...]“²⁰¹

Im weiteren Verlauf:

¹⁹⁶Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.203

¹⁹⁷A.a.O., S.192

¹⁹⁸ebd.

¹⁹⁹A.a.O., S.197

²⁰⁰A.a.O., S:195

„Müllerpaar vor der Tür, Bader im Mond, Traum im Mönch, Mönch im Bett, Anne am Bett, Soldat im Haus, Wirtin beim Soldat [...]“²⁰²

Die Wiederholung gibt der Geschichte auf der formalen Ebene eine Bestätigung, die sie auf der inhaltlichen Ebene nicht haben kann. Was inhaltlich keinen Sinn hat, vermittelt über das Formprinzip Geborgenheit und kann so über die Einsamkeit hinwegtrösten.

Wenn acht Personen, die als Edelmann, Handwerker, Händler, Mönch und Courtisane jeweils eine ganze Gesellschaftsschicht symbolisieren, nacheinander in den Tod geführt werden, dann ist die Bett-Fuge formal und inhaltlich schließlich noch an eine andere Dichtungsart gebunden, den Totentanz. Auch er ist in der Form sehr klar, indem er in dialogischen Versen zwischen Tod und Sterbendem beschreibt, wie je ein Vertreter einer Gesellschaftsschicht ohne Rücksicht auf Stand und Ehre vom Tod hinweggeführt wird. Beschrieben werden hier wie dort der körperliche Verfall, die Vergänglichkeit der Schönheit und die Sinnlosigkeit der Reue angesichts des Todes.

Fuge, Märchen und Totentanz sind die sichtbaren Gerüste, die hier das Erzählen ermöglichen. Das Thema der Fuge muß nur einmal gefunden werden, um es durch verschiedene Stimmen variieren zu können, danach läuft es, seinem Formprinzip folgend, beinahe selbständig weiter. Daß ihr Inhalt auch innerhalb der Realitätsbezüge von „Tynset“ vollkommen fiktiv ist, wird schon durch die zitierten Einschübe des Erzählers deutlich. Nach der Geschichte heißt es außerdem:

„In diesem Bett liege ich in den Sommernächten, schlafe wenn ich schlafen kann, und wenn sich nur wenig von diesen letzten unglücklichen Schläfern mir einverleibt hat, so liegt es daran, daß sie - vielleicht - niemals existiert haben. Schade. Hätten sie gelebt, so hätten sie mir - vielleicht - etwas mitgeteilt, aus dem ich hätte lernen können, wenn ich lernen könnte; [...]“²⁰³

²⁰¹ebd.

²⁰²A.a.O., S.197. Ellipsen dieser Art sind in Märchen weit verbreitet, das Märchen vom Rübenziehen bedient sich z.B. beinahe ausschließlich dieses Stilmittels: „Väterchen hat Rüben gesät. Er will eine Rübe herausziehen; er packt sie beim Schopf, er zieht und zieht und kann sie nicht herausziehen. Väterchen ruft Mütterchen: Mütterchen zieht Väterchen, Väterchen zieht die Rübe, sie ziehen und ziehen, können sie nicht herausziehen. [...] Kommt das Hähnchen: Hähnchen zieht Hühnchen, Hühnchen zieht Hündchen, Hündchen zieht Enkelchen, Enkelchen zieht Mütterchen, Mütterchen zieht Väterchen, Väterchen zieht die Rübe: Sie ziehen und ziehen - schwups, ist die Rübe heraus, und das Märchen ist aus.“ Bamberger, Märchenbuch, a.a.O., S.7

²⁰³Hildesheimer, Tynset, a.a.O., S.214

Diese Geschichte kann der Ich-Erzähler bis zu einem Ende durchführen, weil sie falsch ist, d.h., sich von jeder Realität löst. In „Tynset“ ist sie die Ausnahme, welche jene Regel bestätigt, der zufolge der Erzähler über Anfänge nicht hinaus gelangt, weil er stets vom Grauen, das seine Realitätserfahrung beherrscht, eingeholt wird. Vor diesem Grauen jedoch versagen ihm die Worte. Erscheinen in seinen Erinnerungen und Assoziationen Bilder aus der Zeit des Nationalsozialismus, so flieht, wie wir gesehen haben, der Ich-Erzähler aus „Tynset“ oder „Masante“ in eine andere Erinnerung. Für die Erzählstruktur gerade dieser beiden Werke bedeutet dies, daß größere Erzählbögen nicht durchgehalten werden können, sondern immer wieder zusammenbrechen. Hier erweist es sich als großer Vorzug, daß der Ich-Erzähler Züge eines auktorialen Erzählers trägt, denn der Fluchtbewegung seiner Gedankeninhalte entspricht dann zwangsläufig das Fragment in der Erzählung.

Dabei erreicht die Destruktion der Erzählweise einen moderaten Stand. Die Sätze sind meist noch vollständig und entsprechen dem grammatischen Standard aus Subjekt, Prädikat, Objekt, und das einzelne Wort bleibt stets unangetastet. Hildesheimer macht keinen Versuch, die Gedankensplitter, von denen der Ich-Erzähler spricht, auch als solche erscheinen zu lassen:

„Nicht zu reden von meinen Gedanken -, wenn ich das, was ich denke, wirklich noch Gedanken nennen soll, diese Splitter, diese Bruchstücke, abgetakelte Sehnsüchte, deren Objekt mir entschwinden ist oder soeben entschwindet.“²⁰⁴

Mag dieser Satz, als einer der avanciertesten, grammatisch auch nicht mehr einem Standard entsprechen, so bleibt er doch, entgegen seiner Aussage, recht flüssig. Der Anspruch, seinem Inhalt adäquaten Ausdruck zu verleihen, ist nicht sehr konsequent umgesetzt, und das Ergebnis ist ein gemäßigter Modernismus, der nicht immer befriedigen kann. Zwar lobt Martin Durzak in einem Gespräch mit Wolfgang Hildesheimer dessen Sprache in „Tynset“ und „Masante“ als innovativ²⁰⁵, doch ist dies fragwürdig, denn das Experimentieren mit fragmentarischen Formen ist, z.B. bei Beckett und Joyce, deren Texte Hildesheimer früh gekannt und hoch geschätzt hat²⁰⁶, längst erfolgt, und Hildesheimer ist hier so verspätet wie seine Figur Scholz-Babelhaus.

²⁰⁴A.a.O., S.73

²⁰⁵„Das zeigt sich auch an der Sprachform, die innovativ, die fragmentarisch ist.“
Hildesheimer, Gespräch Durzak, a.a.O., S.277

²⁰⁶vgl. Wolfgang Hildesheimers Bemerkung über „Finnigans Wake“: „Aber Joyce machte weiter, in zunehmender Gewißheit, daß dieses Buch nicht nur *sein* Meisterwerk werden

Vielleicht war sich Wolfgang Hildesheimer seiner Neigung zum Formkonservatismus bewußt, denn er sieht sein Ziel, Form und Inhalt kongruent durchzubilden, bei einem diesbezüglich radikaleren Text umgesetzt. Es ist der Text „Ränder“ von Jürgen Becker²⁰⁷ aus dem Jahre 1968, über den Hildesheimer bei Erscheinen eine Rezension unter dem Titel „Stimme der Ohnmacht“²⁰⁸ veröffentlicht. Er gibt darin dem Text von Jürgen Becker eine Charakterisierung, die einer Selbstbeschreibung gleichkommt. Er schreibt von einem „[...] Standort zwischen Trauer und Verzweiflung, Resignation und Mitgefühl, Ironie und Bitterkeit [...]“²⁰⁹. Anders als Wolfgang Hildesheimer spricht Jürgen Becker von diesen Themen kaum je ausdrücklich, sondern holt das Versagen stärker in den Textaufbau, indem er beispielsweise Sätze vorwiegend nach semantischer Ähnlichkeit zu Wortfeldern und Themen oder auch nach grammatischen Ähnlichkeiten sortiert; Sätze etwa, die dem gleichen grammatischen Aufbau folgen, z.B.:

„Weil anderswo alles von vorn anfängt. Weil mir der Rücken so wehtut. Weils regnet. Weil der Schaffner gesagt hat, das läuft auf dasselbe hinaus. Weil du ja selber nicht willst. Weil ja doch keiner hinkommt. Weil es einfach nicht mehr zum Aushalten ist.“²¹⁰

Der Autor erzeugt seine Geschichten indirekt, denn er stellt Wendungen, Worthülsen und Phrasen zusammen, die so vorgefunden sein können. Der Text ist auf diese Weise in elf Kapiteln streng formal strukturiert, beginnt in den Randkapiteln 1 und 11 noch mit einigermaßen vollständigen Sätzen - die zitierte Passage stammt aus Kapitel 1 -, um das Material dann immer stärker aufzulösen, bis in den Kapiteln 5 und 7 nur einzelne Worte und Wortfetzen zurückbleiben. Das Kapitel 6 besteht konsequenterweise aus zwei leeren Seiten. Wolfgang Hildesheimer schreibt dazu:

„Stellvertretend für die Tragik des Lebens steht hier also die Tragik des Versagens vor seiner Wiedergabe mit sprachlichen Mitteln; Beschränkung also, Verzicht, und, in der Tat, die Melancholie dieses Verzichts liegt über dem gesamten Text, bestimmt den Ton, der immer am Verklingen ist, den Fluß der Worte, der, sich steigernd, dem Versiegen sich nähert, bis er tatsächlich im zentralen Kapitel versiegt: Es enthält nur zwei leere Seiten und suggeriert damit, daß der furchtbare Kern unserer heutigen Realität sich dem Ausdruck entzieht, deutet damit auch symbolisch den Ausdrucksmodus an,

müsse, sondern das Meisterwerk schlechthin, was es ja auch geworden ist.“ Hildesheimer, Ende der Fiktionen, a.a.O., S.234

²⁰⁷Becker, Ränder, a.a.O.

²⁰⁸Hildesheimer, Stimme der Ohnmacht, a.a.O.

²⁰⁹A.a.O., S.61

²¹⁰Becker, Ränder, a.a.O., S.11. Hier ist etwa ein Drittel eines so zusammengehörenden Abschnitts wiedergegeben.

den der Autor als den konsequentesten und ihm gemäßesten betrachtet: das Schweigen.“²¹¹

Hildesheimer gibt letztlich hier sein eigenes Programm wieder. Jürgen Beckers Text erscheint allerdings als derjenige, der diese Programmatik radikaler und konsequenter darstellt: das Schweigen ist unübersehbar in das Zentrum des Textes gesetzt. Dieses Verfahren ist andererseits auch mit seiner einmaligen Umsetzung schon an sein Ende gelangt, denn es ist weder wiederholbar noch ausbaufähig. Wahrscheinlich ist es auch nur auf den ersten Blick wirkungsvoll; ein Verfahren also, daß man nicht zuletzt um seiner Konsequenz Willen - und als ein historisch gewordenes - zur Kenntnis nimmt.

Der weiße Fleck im Text von Jürgen Becker kommt wohl auch dadurch zustande, daß versucht wird, für die Darstellung der Realität eine geschlossene Form zu finden. Wolfgang Hildesheimer hatte dieses Mittel in der „Bett-Fuge“ gewählt, um zu zeigen, daß im Gegenteil nur noch die Fiktion erzählbar bleibt. „Ränder“ ist perfekt in seiner Symmetrie und verweist dadurch auf eine Sehnsucht, von der Wolfgang Hildesheimer in seiner Rezension nicht spricht, weil sie ihm zu selbstverständlich geworden ist: Sehnsucht nach einem Absoluten. Gegen dies Absolute hat Adorno einen treffenden Einwand:

„Die Geschlossenheit des ästhetischen, letztlich außerästhetischen Bezugssystems und die Dignität des Kunstwerks selbst korrespondieren nicht. Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem des geschlossenen Kunstwerks mit.“²¹²

Vielleicht ist es für ein einzelnes Kunstwerk zuviel verlangt, „den furchtbaren Kern unserer heutigen Realität“ auszudrücken, vielleicht gibt es auch keinen Kern; immerhin legt dieser Begriff nahe, alles liefe auf einen Punkt zu.

5.4. ZWEI THESEN ÜBER DAS UNZUREICHENDE DER LITERATUR.

5.4.1. THESE 1: LITERATUR WIRD DER GEGENWART NICHT GERECHT.

Was versteht Wolfgang Hildesheimer unter dem „furchtbaren Kern unserer heutigen Realität“? Zum Zeitpunkt der Rezension, der dieser Satz entstammt, ist das noch die

²¹¹Hildesheimer, Stimme der Ohnmacht, a.a.O., S.63

²¹²Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S.236

Erinnerung an den Nationalsozialismus und die Vermutung, das sich auch unter der Oberfläche der sechziger Jahre, als „Kern“, faschistische Elemente finden. In diesen Jahren mehren sich bei ihm die Zweifel, daß Literatur in der Lage sei, einer so bestimmten Realität gerecht zu werden. Insbesondere gilt das für die erzählende Prosa und innerhalb dieser vor allem für den Roman. In seiner „Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag »Der Schriftsteller vor der Realität«“ schreibt Hildesheimer 1967:

„Ich möchte Adornos Wort, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, in sein Gegenteil verkehren, nämlich, daß nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei, dazu allerdings auch die dem Gedicht verwandte »absurde Prosa«. Ich möchte weiterhin behaupten, daß nach Auschwitz der Roman nicht mehr möglich sei. Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewußtsein erweitert, sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. Diese Dimension zu berücksichtigen, steht nicht in der Macht des Romans - übrigens auch nicht des Theaterstückes, auch nicht des dokumentarischen Theaterstückes. Aber die Wirklichkeit ist andererseits ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und - wenn sie überhaupt jemals darstellbar war - nicht mehr darstellbar.“²¹³

Als 'absurde Prosa' bezeichnet er die Prosa Samuel Becketts, die er von seinem Verdikt deshalb ausnimmt, weil sie nicht versuche, die Wirklichkeit zu beschreiben, sondern eine eigene Wirklichkeit schaffe. Die Gegenwart sei hier in das Unterbewußtsein gelangt und die Texte versuchten nicht, sie als Thema ans Tageslicht zu holen. Erzählende Werke basieren nach Hildesheimers These immer auf ihrer jeweiligen Gegenwart und kommen nicht umhin, sie beschreibend zu erwähnen. Daran müssen sie scheitern, da die Dimension der Shoah sich der Beschreibung entzieht. Lyrik kann sich eher einen eigenen Raum schaffen oder aber ganz auf einen definierten Raum verzichten.

„Aber der Roman bagatellisiert diese Dimension, indem er sie schweigend übergeht oder Teil-Aspekte behandelt [...]. Das sind Ausschnitte, über denen der Leser die Wirklichkeit aus dem Auge verliert.“²¹⁴

In seinen eigenen Werken wird der Faschismus als plötzlicher gedanklicher oder realer Einbruch in die Welt des Ich-Erzählers von „Tynset“ und „Masante“ geholt. Diese Einbrüche werden nicht als Erzählungen ausgeführt, sondern ragen wie Eisbergspitzen in den Gedankenstrom des Erzählers. Das ganze Ausmaß des Terrors ist nur zu ahnen, aber nicht zu erkennen, weil von ihm nicht erzählt wird. Auf diese

²¹³Hildesheimer, Günter Eich, a.a.O., S.64

Weise meidet Wolfgang Hildesheimer die Beschränkung auf nur einen Teil-Aspekt, denn jede dieser Spitzen, die aus dem Nebel auftauchen, bildet für sich ein pars pro toto des ganzen Faschismus. Die Wirklichkeit, von der er in seinem Vortrag spricht, ist also nicht dargestellt, sondern nur soweit angedeutet, daß sie erahnt werden kann. Jede Andeutung ist in ihrem Ausdruck präzise und unmißverständlich - wie etwa die Erwähnung jener Lampenschirme aus menschlicher Haut - und gleichzeitig doch vage, denn er versucht nicht zu schildern, wie und warum solch eine Ausgeburt menschlicher Grausamkeit möglich ist.

Noch in den siebziger Jahren beginnt sich für Hildesheimer das Thema zu formen, das zu seinem letzten wird. Was zunächst 'Umweltverschmutzung' heißt und in der Presse jener Jahre als 'Müllproblem', 'Wasser- oder Luftverschmutzung' in anscheinend noch handhabbare Einzelprobleme aufgelöst wird, wächst sich mehr und mehr zu einer globalen Gefährdung in einem niemals dagewesenen Ausmaß aus. Mit Berichten wie „Die Grenzen des Wachstums“²¹⁵, der 1972 erstmals erscheint, wird nun auch außerhalb der Fachwelt bekannt, daß Bevölkerungswachstum und Wirtschaftswachstum im Zusammenspiel in eine ökologische und soziale Katastrophe münden. Hildesheimer reagiert auf solche Berichte stärker als die meisten Schriftsteller seiner Zeit. Seine Skrupel, in einer Welt noch literarische Texte zu schreiben, in der Auschwitz möglich war, in einer Welt, die unermeßliche Vernichtungskapazitäten angehäuft hat und die nun nur durch ihr bloßes alltägliches Funktionieren gegen ihr Ende läuft, türmen sich zu einer unüberwindlichen Mauer auf. Ob der Mensch weiter existieren kann oder nicht, ist für ihn nicht eine Frage unter anderen, sondern die grundsätzlichsste, die gestellt werden kann. In dem Vorwort zu „Klage und Anklage“, das drei Schriften zu den Themen Ökologie und Schuld vereinigt, schreibt er 1989:

„Das Thema dieses Bandes ist evident, es ist für mich das einzige Thema, das Wirklichkeit hat.“²¹⁶

In den Beiträgen des Buches gibt er die folgenden Stichworte: „[...] die schleichende Einschränkung unserer Lebenssubstanz [...]“²¹⁷, die Unfähigkeit zu erkennen, [...] in

²¹⁴ebd.

²¹⁵Die Grenzen des Wachstums, a.a.O. In seinem Text „Postscriptum an die Eltern“ schreibt Wolfgang Hildesheimer 1991 über diesen Bericht: „[...] mancher eindringliche Warner - zumal der ›Club of Rome‹ - hatte seine Vorhersage in deutlichere Worte gefaßt als zuvor, aber die physische Katastrophe hatte sich noch nicht so abgezeichnet, daß man sich seiner Wahrnehmung nicht hätte entziehen können.“ Hildesheimer, Rede an die Jugend, a.a.O., S.30

welch erschreckender Potenzierung die Spezies der Tierwelt und die Pflanzenwelt aussterben, demnach Verödung und Verkarstung die Erde überziehen, Hunger und Seuchen sich ausbreiten, [...].“²¹⁸ Symptomatisch für die Realität dieses Schreckens, der ihn beherrscht, ist, daß Hildesheimer ihn immer weniger genau bezeichnen kann. Seine Furcht richtet sich auf etwas Ungefähreres, Undeutliches, von dem nicht recht gesagt werden kann, ob es schon ist oder noch sein wird. Seine Furcht ist allgemein und doch wohlbegründet; auch ihre Unschärfe erscheint letztlich angemessen.

In dem Gespräch mit Hanjo Kesting, das 1977 erstmals ausgestrahlt wird, äußert er seine Zweifel, ob dieses Thema künstlerisch adäquat zu formen sei:

„Was wir heute in der Zeitung lesen: also - natürlich sind das schon wieder Klischees - die Umweltverschmutzung usw., das ist in Wirklichkeit viel schlimmer, als wir es zu lesen bekommen. Aber wo findet das in der Literatur seinen Niederschlag, kann es überhaupt in der Literatur seinen Niederschlag finden? Die Begriffe sind ja nicht einmal in das Sprachbewußtsein der Literatur eingegangen.“²¹⁹

und:

„Fürchterliche Katastrophen werden passieren, [...]. Das ist eine negative Utopie, und es würde sicher zu weit führen, sie hier zu erörtern. Aber es ist ein Problem, das mich sehr beschäftigt und das ich im literarischen Ausdruck niemals bewältigen könnte. Das niemand bewältigen kann.“²²⁰

Mit dem Hörspiel „Biosphärenklänge“²²¹ unternimmt er trotz der genannten Aussichtslosigkeit einen Versuch, die Umweltzerstörung literarisch zu thematisieren. Es erscheint 1977, also gleichzeitig mit seiner Mozart-Biographie, die er selbst als Flucht in die Vergangenheit wertet²²², vier Jahre vor „Marbot“, das er ebenfalls als Flucht, aber diesmal in die absolute Fiktion ansieht²²³ und vier Jahre nach dem Ende

²¹⁶Hildesheimer, Klage und Anklage, a.a.O., S.7

²¹⁷A.a.O., S.11

²¹⁸A.a.O., S.12

²¹⁹Hildesheimer, Gespräch Kesting, a.a.O., S.65

²²⁰A.a.O., S.66

²²¹Hildesheimer, Hörspiele, a.a.O., S.397-436

²²²Im Vorwort zur Mozartbiographie schreibt Hildesheimer: „Aus den vorbereitenden Überlegungen für eine Auftragsarbeit entstand, [...], eine Art von innerer Drang, dessen Fluchtcharakter als Motivation nicht geleugnet werden soll, [...].“ Hildesheimer, Mozart, a.a.O., S.7

²²³vgl.: „[Hillrichs, m.E.:] [...] Sie haben gesagt, daß Sie mit viel Sehnsucht an diese vier Jahre Arbeit für »Marbot«, 1977 bis 1981, zurückdenken. Darf ich fragen, ob auch eine Welt- und Zeitflucht darin lag? [Hildesheimer, m.E.:] Natürlich. [...] Letztlich war das der Beweggrund, wie es schon der Beweggrund zu »Mozart« gewesen ist.“ Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.72f

seines letzten Ich-Erzählers in „Masante“. Vor allem die folgenden drei Probleme berührt Wolfgang Hildesheimer mit diesem Hörspiel:

1. Wie läßt sich die schleichende Vernichtung unserer Lebensgrundlage als Thema eines Kunstwerkes formulieren?
2. In welchem Tonfall kann hier überhaupt gesprochen werden?
3. Wem und warum soll etwas mitgeteilt werden?

„Biosphärenklänge“ versucht, die Zerstörung der Welt als ein zunächst nur unklar fühlbares und später tatsächlich hörbares Phänomen darzustellen. Die beiden einzigen Protagonisten, eine Frau und ein Mann, beginnen den Dialog folgendermaßen:

„FRAU Ist etwas geschehen?
 MANN Ja.
 FRAU Was?
 MANN Ich weiß es noch nicht.“²²⁴

Der Mann fühlt 'es' zuerst, ohne es formulieren zu können. Etwas Furchtbares geschieht, für das der Mensch noch keine Begriffe hat.

„FRAU Wahrnehmungen sind doch mitteilbar.
 MANN Im allgemeinen ja. Nur fehlen für nie gemachte Wahrnehmungen noch die rechten Worte.“²²⁵

Wolfgang Hildesheimer bemüht nun einen sehr eigenartigen Kunstgriff, um die Verseuchung der Biosphäre doch für ein Sinnesorgan spürbar erscheinen zu lassen. Er erfindet eine Theorie, der zufolge alle Schallwellen, die am Boden erzeugt werden, von einer zerstörten Atmosphäre nicht mehr absorbiert, sondern als sehr hoher, langsam lauter werdender Ton auf die Erde zurückgestrahlt werden. Dieser Ton wird im Verlaufe des Stücks zunächst für den Mann, dann für die Frau und zuletzt auch für die Zuhörer wahrnehmbar²²⁶. Die Theorie ist für den Text sehr prekär, denn sie tendiert dazu, das gesamte Hörspiel, das sich in einem sehr ernsten Tonfall einem sehr ernsten Thema zu nähern versucht, ins Lächerliche kippen zu lassen. Der „Richardson-Effekt“²²⁷, wie er im Text heißt, ist für Science-Fiction zu unspektakulär und als Basis einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Umweltzerstörung entschieden zu unglaubwürdig. Von allen menschlichen Organen,

²²⁴Hildesheimer, Hörspiele, a.a.O., S.399

²²⁵ebd.

²²⁶In der Regieanweisung heißt es: „Es ertönt ein sehr hohes, gleichbleibendes Geräusch, kaum wahrnehmbar.“ A.a.O., S.435

²²⁷A.a.O., S.417

die eine Veränderung der Atmosphäre vielleicht je wahrnehmen könnten, ist das Gehör mit Sicherheit das letzte.

Andererseits ist der Versuch eines solchen Kunstgriffs auch verständlich. Hildesheimer sucht hier nach einer Möglichkeit, die Umweltvernichtung insgesamt in einem Phänomen auf den Punkt zu bringen, um sie den Formgesetzen des Hörspiels, das in seinem begrenzten Erzählraum nur eine begrenzte Anzahl von Erscheinungen verarbeiten kann, anpassen zu können. Das widerspricht aber der Sache, die hier verhandelt wird. Die Umweltzerstörung äußert sich keineswegs in einem einzigen Phänomen, sondern in einer schwer überschaubaren Vielzahl von Ereignissen und Erscheinungen, die für sich genommen sehr unauffällig sind. Und das ist sogar in doppelter Hinsicht der Fall, denn der einzelne sterbende Baum ist weder besonders augenfällig noch für die Empirie aussagekräftig. Unsere Empfindungen sind deshalb vermehrt von Mißtrauen geprägt, weil wir nicht sagen können, ob der Einzelfall eine Laune der Natur oder wirklich ein Zeichen für etwas ist. So versuchen wir, in der Natur von der Natur zu lesen und spüren auch hier nichts weiter als unsere Hilflosigkeit.

„MANN [...] Jetzt fallen also schon die Vögel tot vom Himmel.
 FRAU Ein Vogel ist tot vom Himmel gefallen.
 MANN Ein exemplarisches Zeichen.
 FRAU Irgendwie müssen Vögel ja verenden.“²²⁸

Der Wortwechsel zeigt diese Hilflosigkeit und befindet sich dadurch in dem Schwebezustand, der der Melancholie nicht ganz unähnlich ist, einem Abwägen mit unklarem Ausgang. Wieder beläßt Wolfgang Hildesheimer es nicht dabei und macht diesen Moment rückblickend zu einem transitorischen. Der weitere Verlauf des Textes gibt dem Mann in seiner Interpretation recht und besagt, daß der Tod des einen Vogels tatsächlich ein exemplarisches Zeichen sei. Hildesheimer führt das Hörspiel bis zu seinem konsequenten Ende, als das Gespräch zwischen Frau und Mann abbricht, weil das jetzt im Raum befindliche Geräusch jedes Wort unverständlich macht.

Wie kann der Prozeß der Umweltzerstörung in der Literatur dargestellt werden? Es ist nicht ganz zufällig, daß auch heute noch weitaus häufiger literarische Verarbeitungen des Nationalsozialismus versucht werden, und weitaus weniger Autoren das langsame Absterben unserer Lebensgrundlagen thematisieren. Die Ursache liegt wohl weniger in der Bedeutung eines der beiden Themen - die auch hier

nicht gegeneinander ausgespielt werden sollen - als im Problem der Darstellbarkeit. Heinz Puknus bemerkt in seiner Besprechung der „Biosphärenklänge“ zum Problem der Darstellung ökologischer Prozesse in der Literatur:

„Deren andeutende Darstellung, bei der es doch im wesentlichen um zunächst und lange unanschaulich verlaufende Vorgänge geht, muß auch wortkünstlerische Mittel nahezu überfordern - indessen: wo wäre dergleichen sonst in zeitgenössischer Literatur, zumal deutscher, mit ähnlichem Ernst versucht worden?“²²⁹

Die Henker des Nationalsozialismus sind „aus Fleisch und Blut“²³⁰, so daß ihr Terror, wenn auch nicht in seiner Dimension, immerhin exemplarisch sichtbar gemacht werden kann.

Hildesheimer hat mit „Tynset“ und „Masante“ eine Möglichkeit gezeigt. Obwohl er gerade „Tynset“ auch im nachhinein für seinen besten Text gehalten hat, zeigte er sich dennoch stets skeptisch, ob das Werk die Wirklichkeit des Faschismus, der den Alltag umlagert, erfahrbar macht. Bejaht man dieses, dann hätte Literatur in diesem Text für Hildesheimer noch einmal ihre Legitimation erfahren.

Auch die Zerstörungen, welche die totale Warengesellschaft im Individuum anrichtet, indem sie es selbst zur Ware und zum Produkt gemacht hat, sind als Entfremdung am Menschen ablesbar und häufig in der modernen Kunst thematisiert worden. Doch was jetzt geschieht, der Abbau der uns schützenden Ozonschicht, die Ausbreitung von Radioaktivität nach der Katastrophe von Tschernobyl oder die mögliche Erwärmung der Erdatmosphäre mit völlig unabsehbaren Folgen, all das entzieht sich der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit, die bislang die Grundlage jeder Literatur gebildet hat. Zudem verlaufen jene Prozesse, verglichen etwa mit der Industrialisierung, einerseits zu rasch, um sichtbare Spuren im menschlichen Bewußtsein hinterlassen zu können, andererseits beinahe ausschließlich in Prozessen, die zu langsam sind, um sie in der Erzählzeit eines literarischen Textes entwickeln zu können²³¹. All diese Vorgänge sind, so Hildesheimer, deshalb auch nicht mehr in Worte zu fassen.

²²⁸A.a.O., S.416

²²⁹Puknus, Das Scheitern der Welt, a.a.O., S.113

²³⁰Bachmann, Zikaden, a.a.O., S.115

²³¹Das letztgenannte Problem existiert vor allem für die klassischen modernen Texte, denn, anders als der traditionelle Roman des 19. Jahrhunderts, neigen sie dazu, die Erzählzeit bis an das Maß der erzählten Zeit heranzubringen. So schildert Wilhelm Raabe in „Stopfkuchen“ eine Lebensgeschichte, James Joyce im dreimal umfangreicheren „Ulysses“ einen Tag.

„In Anbetracht der Phänomene und Machenschaften auf dieser Welt fällt mir nichts mehr ein. Die Schriftsteller verstehen diese Welt nicht mehr, weil sie eine andere Sprache als die Wissenschaftler sprechen. Deshalb arbeiten wohl so viele Schriftsteller die Vergangenheit auf, weil sie unbewußt spüren, daß das, was jetzt geschieht, nicht in Worte zu fassen ist.“²³²

So äußert sich Hildesheimer 1986 in einem Gespräch mit Marco Guetg, als auch sein Hörspiel „Biosphärenklänge“ schon einige Jahre zurückliegt. Die Worte sind nicht mehr ganz neu. Er hat schon 1975 in seinem Vortrag „Das Ende der Fiktionen“ ähnliche Thesen vertreten:

„Die Naturwissenschaften scheinen außerhalb des Erfahrungsbereichs des Schriftstellers zu liegen - [...]“²³³

Und:

„Denn wir wissen immer weniger, was wir eigentlich unter Realität zu verstehen haben. Die des Wissenschaftlers ist eine völlig andere als die des Romanciers.“²³⁴

Und:

„[...] unser Bewußtsein hinkt der objektiven Wirklichkeit hinterher.“²³⁵

Noch früher, im Nachwort zu Djuna Barnes' „Nachtgewächs“ 1959, findet sich eine wesentlich optimistischere Annahme über die Fähigkeit des Künstlers, die Realität zu begreifen:

„Der Künstler, meinte Paul Klee, [...], sei der Schöpfung ein wenig näher als andere. Ersetzen wir das Pathos der »Schöpfung« durch die vorgegebenen, negativen wie positiven, Bedingungen des Lebens, so möchte man sagen, daß es das Kriterium des Dichters ist, wie nah er ihren Auswirkungen in der Psyche des Menschen kommt; wie weit er in Ahnung und im Ausdruck dieser Ahnung dem Wissenschaftler voraus ist.“²³⁶

In den eineinhalb Jahrzehnten, die zwischen der Übersetzungsarbeit an Djuna Barnes' Nachtgewächs und seinem Vortrag „Das Ende der Fiktionen“ liegen, hat Hildesheimer offenbar seine Meinung über die Fähigkeit der Kunst, wenigstens

²³²Hildesheimer, Gespräch Guetg, a.a.O., S.363

²³³Hildesheimer, Ende der Fiktionen : Vortrag, a.a.O., S.236

²³⁴A.a.O., S.240

²³⁵A.a.O., S.243

²³⁶Hildesheimer, Nachwort, a.a.O., S.191

Ahnungen über ihre Umgebung zutreffenden Ausdruck zu verleihen, vollständig geändert. In diese Zeit fallen die Arbeiten an den herausragenden fiktionalen Texten „Vergebliche Aufzeichnungen“, „Tynset“ und „Masante“. In dem Meinungswechsel drückt sich die ganze Skepsis aus, mit der er seinem eigenen Werk gegenübersteht.

Die Zitate von 1975 und 1986 zeigen darüber hinaus zweierlei:

Zum einen benötigt Literatur überhaupt eine Legitimation. Sie dient also keineswegs nur einer Selbsterfahrung und Selbstreflexion, auch nicht in den früheren Werken, die offenkundig Politisches meiden. In seinem Beitrag über Wolfgang Hildesheimers Hörspiele der siebziger Jahre wertet Heinz Puknus hingegen die Thematisierung der Ökologie als grundlegenden Perspektivwechsel im Werk Hildesheimers; er nennt es: „Eine echte und eindeutige Verlagerung des Interessenschwerpunkts hin zur Außenwelt [...]“.²³⁷ Das ist nur möglich, weil er zugleich in „Tynset“ eine „autistische Situation“²³⁸ sieht und die Hinweise auf die Gewalttätigkeiten, die das Ich zum Rückzug veranlaßt haben, hier unberücksichtigt läßt. Hildesheimer hat jedoch - ebenso wie seine Protagonisten - auf seine Art immer auf die 'Außenwelt' reagiert, zumeist eben durch den Rückzug. Neu ist allerdings, und hier ist dem Rezensenten zuzustimmen, die Direktheit, in der nun über die neuen Schrecken der Welt geredet wird. Michael Bauer weicht in seinem Aufsatz „Die Früchte der Fiktion“ von Puknus ab und wertet Hildesheimer generell als politischen Schriftsteller:

„Sowohl sein Schreiben als auch die Gründe für sein Schweigen waren politischer Natur. [...] Aus der bloßen Tatsache, daß Hildesheimer nicht parteipolitisch organisiert war, selbst keine Dokumentarliteratur schrieb und für die Zerstörung unseres Planeten bereits 1953 [sic!] eine kunstvolle Parabel gefunden hatte, zu schließen, er sein kein »politischer Literat« gewesen, hieße, sein Werk postum für eine postmoderne Leserschaft salonfähig aufbereiten zu wollen. Hildesheimers „Verlust der Hoffnung“ hatte keine endogen-psychotischen, sondern politische Gründe“²³⁹

Zum anderen erweist sich, daß die Unmöglichkeit 'Realität' auszudrücken, nicht nur mit den geänderten Rahmenbedingungen des Menschen zusammenhängt, sondern auch damit, daß Hildesheimer sich wieder einem traditionellen Realismusbegriff nähert. Denn der Satz, unser Bewußtsein hinke einer objektiven Wirklichkeit hinterher, läßt sich schlecht denken, wenn man sich an die „Vergeblichen

²³⁷Puknus, Das Scheitern der Welt, a.a.O, S.108

²³⁸A.a.O., S.109

²³⁹Bauer, Die Früchte der Fiktion, a.a.O. Die angesprochene Parabel ist „Das Ende einer Welt“. In: Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>, a.a.O., S.116-124. Ihre Interpretation als Parabel auf die „Zerstörung unseres Planeten“ halte ich jedoch nicht für stichhaltig. Hildesheimer hatte zu dieser Zeit die Satire auf den Untergang eines bürgerlichen

Aufzeichnungen“ hält, in denen die Realität als Übersetzungsfehler eines Mönchs vorgestellt wird. Wenn es dort heißt, der Mönch habe mit diesem Begriff auch das Ding erfunden, das er ausdrücke, dann entspricht das dem Verhältnis von 'Vorstellung' zu 'Welt', wie Schopenhauer es formuliert²⁴⁰. Hier, in dem Vortrag von 1975 und in allen späteren Gesprächen zur Ökologie, gibt es wieder eine 'objektive Wirklichkeit'²⁴¹. Die radikale, an Schopenhauer erinnernde und vermutlich auch durch ihn beeinflusste Ablehnung einer objektiven Realität wird aufgegeben und wandelt sich zu einem Problem der Wahrnehmung von Wirklichkeit. In der Verbindung entsteht eine paradoxe Denkfigur: Obwohl wir eine objektive Realität nicht kennen können, vermögen wir doch zu sagen, daß wir durch sie bedroht sind. Vielleicht ist es das Überwältigende aller in den letzten Jahrzehnten neu hinzugekommenen Gefährdungen, die Hildesheimer das Insistieren auf einer Welt als bloße Vorstellung gleichsam luxuriös erscheinen läßt. Zudem ist diese Position so extrem nur in jener einen Passage aus den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ zu finden, also an ein Ich gebunden, das niemals vollständig mit seinem Autor kongruent ist.

Wenn Kunst die Ökologie nicht unmittelbar thematisieren kann, so kann sie es doch zumindest mittelbar, indem sie auf ihren eigenen blinden Fleck hindeutet. Sie kann zeigen, daß mehr und mehr gegenwärtige Prozesse unsichtbar und unhörbar verlaufen und wir deshalb unseren eigenen Ohren und Augen nicht mehr trauen können. In seiner Arbeit „Ästhetisches Denken“²⁴² macht Wolfgang Welsch gerade diese Auseinandersetzung zum Prüfstein moderner Kunst. Die Grundlage dafür bildet folgende These:

„Darin, daß die Sinne uns über Leibzustände, über subjektive Zuträglichkeiten und Abträglichkeiten, über Nutzen und Schaden für uns als Lebewesen korrekt zu informieren vermögen, sollte ihre Verlässlichkeit und ihr eigentlicher Wert liegen. Aber die entwickelte Neuzeit ist [...] auch darüber hinweggegangen. Heute geben uns die Sinne nicht einmal über solche Zuträglichkeiten und Abträglichkeiten mehr zuverlässig Bescheid.“²⁴³

Und:

Kulturbetriebs im Sinn. Das Stück trägt den Titel „Das Ende *einer* Welt“, nicht „Das Ende *der* Welt“.

²⁴⁰vgl.: „Alles, was irgend zur Welt gehört und gehören kann, ist unausweichlich mit diesem Bedingtsein durch das Subjekt behaftet, und ist nur für das Subjekt da. Die Welt ist Vorstellung.“ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd.1, a.a.O., S.32

²⁴¹Heinz Puknus gibt dem Kapitel, in dem er Hildesheimers Hörspiele „Hauskauf“, „Biosphärenklänge“ und „Endspiel“ bespricht, die Überschrift „Neue „Objektivität““.

²⁴²Welsch, Ästhetisches Denken, a.a.O.

„Das war der allgemeine Erkenntniseffekt von Tschernobyl: daß die entscheidenden Zerstörungskräfte heute nicht mehr wahrnehmbar sind. [...] Wer an schlichte Wahrnehmung sich hält, überliefert sich den zerstörerischen Zügen gegenwärtiger Wirklichkeit.“²⁴⁴

Um zu illustrieren, wie diese Erkenntnis in Kunst umgesetzt werden kann, bringt Welsch als Beispiel eine Installation von Bruce Naumann:

„Auf einem Endlosband, das über einen Kassettenrecorder abgespielt wird, sind Schreie eines Gefolterten aufgezeichnet. Allerdings: zu hören sind sie nicht, denn Band und Abspielgerät sind in einen Betonklotz eingelassen, der wie ein Bunker jeden Ton abschirmt. Das Wahrnehmbare ist nicht wahrnehmbar. Nur aus der Beschreibung weiß man, was hier ›gespielt‹ wird - und ist entsetzt über die eigene Gefühllosigkeit angesichts solcher Menschenschreie. [...] Er [Naumann, m.E.] schärft das Bewußtsein dafür, daß das Entscheidende der Wahrnehmung entzogen sein kann und daß es sich genau für dieses Verhältnis zu sensibilisieren gilt.“²⁴⁵

Das Interesse von Wolfgang Welsch gilt überwiegend einem Ästhetikproblem. Damit weicht er von Hildesheimer nach anfänglich ähnlicher Diagnose ab. Die Frage, ob die Auswirkungen der Technik vom Menschen wahrgenommen werden können, ist zwar auch ein Problem der Kunst, doch vor allem ist sie ein Problem für den Menschen generell, weil damit eine reale Gefahr für ihn verbunden ist. Der allgemeine Erkenntniseffekt von Tschernobyl besteht für Hildesheimer deshalb zuallererst in den Opfern der Katastrophe²⁴⁶. Welsch diskutiert noch, wie menschliche Wahrnehmung unter den veränderten Bedingungen einer medial vermittelten Welt aus in höchstem Maße vermittelten Prozessen funktionieren kann; Hildesheimer denkt hingegen bereits an den Zustand, wenn das Geflimmer aller Bildschirme beendet ist, weil die Ressourcen, von denen jene angetrieben wurden, längst aufgezehrt oder vernichtet sind. So läßt sich etwa sein Gedicht „Antwort“ aus dem Jahre 1984 interpretieren:

²⁴³A.a.O., S.19

²⁴⁴A.a.O., S.64f. Der im Stile Adornos formulierte Satz klingt logischer, als er ist: Den zerstörerischen Zügen der Gegenwart ist jedoch jeder ausgeliefert, egal ob er sie wahrnimmt oder nicht.

²⁴⁵A.a.O., S.66

²⁴⁶Der von Wolfgang Welsch angenommene Erkenntniseffekt kommt zudem etwas spät. Daß ein Gegenstand äußerlich nichts mehr über seine Macht verrät, konnte spätestens an den Atombomben, die über Hiroshima und Nagasaki gezündet wurden, erkannt werden, und heute gilt es für eine ständig zunehmende Zahl von Gegenständen. Vgl. etwa: „Wenn wir als Vorstellungsunfähige blind sind, so sind *die Geräte stumm*; damit meine ich, daß ihr *Aussehen nichts mehr von ihrer Bewandnis verrät*. [...] Sie schützen ein Aussehen vor, das mit ihrem Wesen nichts zu tun hat, sie *scheinen weniger als sie sind*.“ Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, Bd.2, a.a.O., S.34

„ANTWORT

Ganz recht, ich sagte,
 es sei nicht fünf vor
 zwölf, es sei vielmehr halb
 drei. Inzwischen ist es vier. Nur
 merkt ihr es nicht. Ihr lest ein Buch
 über Cassandra, aber ihre Schreie
 habt ihr nicht gehört. Das war
 um fünf vor zwölf. Bald ist es
 fünf, und wenn ihr Schreie hört,
 sind es die euren.“²⁴⁷

Aus Hildesheimers Sicht erscheint die Untersuchung von Wahrnehmungsproblemen in der Postmoderne, wie Welsch sie unternimmt, als rein akademisch, obsolet und frivol. Er beschränkt sich daher auf die Alternative, die er schon in dem Hörspiel „Hauskauf“ 1974 diskutiert: Es gibt nur das direkte politische Eingreifen oder den resignativen Rückzug, und zwischen diesen Polen bewegt er sich bis zu seinem Tode. Dem ersten entsprechen seine Zeitungsartikel und die wenigen Reden, dem zweiten sein Schweigen als Schriftsteller.

Das zweite Problem des Hörspiels „Biosphärenklänge“ ist seine thematisch bedingte Nähe zum Pathos. Wie soll man ohne große Worte vom Ende der Menschheit reden? Der Mann betont mehrfach, daß er ohne Pathos „diesmal“ nicht auskomme:

„MANN [...] Mein Gespür streckt seine Fühler aus.
 FRAU Und wohin?
 MANN Über die Erde.
 FRAU Geht es auch mit weniger Pathos?
 MANN Das habe ich mich auch gerade gefragt. Aber leider geht es diesmal nicht.[...].“²⁴⁸

Das Pathos ist auch dadurch kaum zu umgehen, daß sich Wolfgang Hildesheimer in „Biosphärenklänge“ sehr bemüht, den möglichst sachlichen Tonfall eines Diagnostikers anzuschlagen. Auch hier muß der Text mit einem Dilemma umgehen, denn weder eine allzu große Distanz noch Larmoyanz würden der Sache gerecht. In einer Rezension beschreibt Valentin Herzog die Atmosphäre des Hörspiels folgendermaßen:

²⁴⁷Hildesheimer, Gesammelte Werke in sieben Bänden, a.a.O., Bd.7, S.556. Das Dilemma des Gedichts ist es allerdings, daß es als literarisches Werk auch nichts weiter kann, als den vorhandenen Kassandrarufern einen weiteren hinzuzufügen.

²⁴⁸A.a.O., S.399

„Hildesheimer verzichtet auf alles, was den Gedanken an die »End-Epidemie«erträglich machen, ins Dunstlicht ferner Zukunft oder in die halbwohlige Gruselbeleuchtung der Katastrophenkolportage rücken könnte; er verzichtet auf unausdenkbare Details, melodramatische Endzeitvisionen, zähneklappernde Tragik, auf Visuelles, auf Beschreibung und drastische Schauplätze.“²⁴⁹

Der „Richardson-Effekt“ ist durchaus ein unausdenkbares Detail. Im übrigen ist die Rezension sicher zutreffend zu, doch scheint Herzog, zieht man die Liste seiner Absetzungen in Betracht, das Hörspiel eher mit Science-Fiction als mit anderen literarischen Gattungen zu vergleichen.

Mit „Biosphärenklänge“ widerspricht Hildesheimer zunächst einmal seiner Auffassung, daß von der Umweltzerstörung in der Kunst nicht geredet werden könne. Doch ganz überzeugend ist das Ergebnis nicht, vielleicht, weil ein Text, der von der Umweltzerstörung handelt, sofort den Ruch des Banalen bekommt, wenn das Wort 'Umweltzerstörung' fällt - eine Gefahr, der alle Texte ausgesetzt sind, die sich mit einem 'aktuellen' Thema befassen.

Wie läßt sich damit umgehen?

Ein vergleichbares Problem hat z.B. Susan Sontags Text „So leben wir jetzt“²⁵⁰: Das Thema ist hier Aids. Ein Freundeskreis spricht über den abwesenden, an Aids erkrankten Freund. Banale Satzbrocken, unvermittelte Einsichten und Gesprächsfetzen wechseln mit Alltagssorgen. Das eine Wort, Aids, wird jedoch niemals ausgesprochen und auch die Hauptfigur, der erkrankte Freund, kommt niemals selbst zu Wort, obwohl einer der Freunde sagt:

„[...] das Ding beim Namen zu nennen ist ein Zeichen von Gesundheit, ein Zeichen, daß man akzeptiert, was man ist, sterblich, verwundbar, [...]. Auch wir müssen das Wort aussprechen, und oft, [...]“²⁵¹

Das Wort wird nicht gesagt, statt dessen wird über die zentrale Figur hinweg- und am zentralen Thema vorbeigeredet. Hildesheimers Bemerkung, daß der „furchtbare Kern unserer heutigen Realität sich dem Ausdruck entziehe“, wird hier auf äußerst eindringliche Weise mit Leben erfüllt. „So leben wir jetzt“ bildet seinen Gegenstand differenziert, einfühlsam und überdeutlich als Hohlraum zwischen den hilflosen Sätzen der Freunde ab.

²⁴⁹Herzog, Alptraum, a.a.O., S.279

²⁵⁰Sontag, So leben wir jetzt, a.a.O.

²⁵¹A.a.O., S.18

Wolfgang Hildesheimer steht in seinem Hörspiel dieses Mittel deshalb nicht zur Verfügung, weil sein Gegenstand schlicht zu groß ist, um als Hohlraum überhaupt abgebildet werden zu können. Um die Welt kann man nicht herumreden. Die Seuche Aids läßt sich an einem Erkrankten darstellen, die Umweltzerstörung läßt die Beschränkung auf den Einzelfall jedoch nicht zu. So ist es kaum zu vermeiden, das 'Ding beim Namen zu nennen', was für jeden Interpreten schmerzlich sein muß, da es ihn tendenziell seiner Arbeit enthebt. Sobald der Titel „Biosphärenklänge“²⁵² in seiner Bedeutung geklärt ist, herrscht für keinen Augenblick Unklarheit darüber, wovon die Rede ist. Der Blick des Rezipienten wendet sich schnell von der Interpretation ab und zur Frage, ob er die düstere Diagnose Wolfgang Hildesheimers teile oder nicht. Falls ja, dann ist auch die Frage zweitrangig, ob hier ein in allen Punkten dem Thema angemessenes Hörspiel entstanden sei.

In diesem Sinne sehe ich in dem Hörspiel weniger ein durchgeformtes Kunstwerk als einen Diskussionsbeitrag. Wie schon in dem Hörspiel „Hauskauf“ werden auch in „Biosphärenklänge“ Positionen diskutiert: Wie ist der Stand der Umweltzerstörung, wie kann ich mich verhalten?

Neu und ungewöhnlich ist an „Biosphärenklänge“ die Nähe zweier Menschen zueinander und der Halt, den sie sich angesichts des allen gemeinsamen Todes gegenseitig geben können. Die Einsamkeit aller Hildesheimerschen Helden ist aufgebrochen, und was in „Tynset“ undenkbar war, funktioniert von Anbeginn. Zwei Menschen verhalten sich als Partner und versuchen, sich gegenseitig vorsichtig ihre Standpunkte und Empfindungen klar zu machen. Es sind, anders als in „Hauskauf“, zwei durchgehend unterscheidbare Personen, also nicht nur zwei Positionen, die ein Mensch mit sich diskutiert. Diese Nähe bildet das einzige hoffnungsvolle Element des Textes, allerdings zu einem Zeitpunkt, der im übrigen keine Hoffnung mehr zuläßt. Gemeinsam und so gefaßt wie in einer solch absurden Situation überhaupt möglich, erwarten die Protagonisten das Ende. Alle Rettungsversuche, die in „Hauskauf“ noch als Möglichkeit besprochen wurden, sind a priori gescheitert. Wie die Helden aus dem Frühwerk Hildesheimers versuchen die Protagonisten ihre Menschenwürde zu wahren, indem sie sich zuletzt stumm in das Unvermeidliche fügen, das hier freilich mehr ist als die Aussperrung aus der eigenen Atelierwohnung. Diesmal sind alle ausgesperrt, und jede Unterscheidung zwischen drinnen und draußen erübrigt sich²⁵³.

²⁵²Den Titel bezeichnet Valentin Herzog wohl nicht ganz zu unrecht als „etwas penetrant“. Herzog, a.a.O., S.279

²⁵³Der Vergleich mit dem „Atelierfest“ fördert allerdings unvermutet eine Nähe zur unfreiwilligen Komik zu Tage: Als der Maler aus seinem Atelier ausgestoßen wird, trinkt er als erstes ein Glas kalten Pfefferminztee. Frau und Mann aus „Biosphärenklänge“ trinken - als Folge der ungleich ernsteren Situation - Kognac. Ein solch albernes Detail zeigt, daß

Das führt abschließend zum dritten Problem des Hörspiels, zur Frage nach seinen Adressaten: Wem und zu welchem Zweck soll vom Ende der Welt gesprochen werden? Auch darüber sprechen die Figuren in „Biosphärenklänge“:

„MANN Die Mitteilung lohnt sich nicht mehr. Bevor sie verstanden wird, hat die Sache selbst uns ereilt.“²⁵⁴

Die Mitteilung ist nicht allein sinnlos, weil sie zu spät kommt, sie ist auch gar nicht mehr möglich. Die fortschreitende Zerstörung erreicht in dem Text sehr schnell auch alle medialen Kommunikationswege, so daß die Welt plötzlich in lauter unverbundene Inseln eingeteilt ist. Frau und Mann sind allein.

Das Hörspiel befindet sich an dem Punkt, an dem es für ein Eingreifen zu spät ist. Damit sind die Grundmotive der frühesten Hildesheimerschen Helden vollständig versammelt: Verspätung, Rückzug und Aufgabe. Die Eigenschaften sind aus den Helden in die Welt übergegangen, sind gleichsam entindividualisiert und betreffen alle, nicht nur jene Menschen, welche ohnehin leicht an den Rand zu drängen sind.

Die Frage nach den Adressaten ist nur noch negativ zu beantworten. Es gibt keine Adressaten mehr. Hildesheimer läßt in seinen Interviews der achtziger Jahre keinen Zweifel bestehen, daß wir uns schon in der Situation der „Biosphärenklänge“ befinden. „Nein, es ist zu Ende, und das Ende ist absehbar“²⁵⁵, lautet die resümierende Überschrift eines solchen Gesprächs.

5.4.2. THESE 2: LITERATUR IST OHNMÄCHTIG.

So, wie das Ende aller Themen zunächst in Texten wie den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ diskutiert wird, bevor Wolfgang Hildesheimer darauf mit dem Verzicht auf Fiktionen reagiert, so nehmen die Diskussionen in den Hörspielen „Hauskauf“ und „Biosphärenklänge“ Argumente vorweg, die er später in Gesprächen selbst vertritt und die ihn endgültig als Schriftsteller verstummen lassen: Es bleibt nur das Thema der Zerstörung, dieses ist jedoch nicht darstellbar und seine Mitteilung erreicht niemanden mehr.

nicht nur die Sprache, mit der wir dem Untergang begegnen, schwer vorstellbar ist, sondern auch unsere Gesten.

²⁵⁴Hildesheimer, Hörspiele, a.a.O., S.401

²⁵⁵Hildesheimer, Gespräch Guetg, a.a.O.

Diese ausgesprochen pessimistische - oder realistische - Vision ist für Wolfgang Hildesheimer auch deshalb so naheliegend, weil er nicht an die unmittelbar politisierende Wirkung der Literatur glaubt, unabhängig davon, welcher Stoff transportiert werden soll. In einem Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs sagt er dazu 1989:

„[Hildesheimer, m.E.:] [...] Ich fürchte, daß Literatur eben keine Funktionen erfüllt. Die Funktion der Literatur - ich bin bestimmt nicht der erste, der das sagt - ist, den Leser oder das Publikum oder die Menschen bewußter zu machen, hinzuhören und Worte nicht nur als Worte, sondern tatsächlich als Aktionen zu betrachten, und dazu reicht auch der Surrealismus nicht aus. Dazu reicht selbst die Psychoanalyse nicht aus. Die Kunst als Erziehungsfaktor hat immer versagt, obwohl ein Leben ohne sie undenkbar wäre. Vielleicht wäre alles noch schlimmer, wenn es keine Kunst gäbe.“²⁵⁶

Was die Literatur in ihrer Funktion der Bewußtmachung behindert²⁵⁷, ist nicht zuletzt ihre relative Langsamkeit in einer Welt zunehmender Beschleunigung. Die Literatur durchläuft, so Hildesheimer, einen Weg, der mit der Betrachtung der Welt durch den Künstler beginnt, dem Absinken dieser Betrachtung in sein Unbewußtes fortfährt und mit der Verarbeitung und in dem Formen eines Kunstwerkes an ein erstes greifbares Ergebnis kommt.

„Um etwas zu schildern, muß ein Ereignis oder ein Erlebnis oder eine eigene Erfahrung durch verschiedene unterirdische Gänge und unter Brücken hindurch. [...] Es muß durch das Unbewußte gegangen sein. Es muß also ein verarbeitetes Element vor ihm liegen.“²⁵⁸

Das ist aber erst die halbe Wegstrecke, denn nun beginnt die Rezeption durch den Leser, der den gleichen Weg über Betrachtung und Verarbeitung des Kunstwerks und seiner eigenen Erfahrungen gehen muß, bis er zu einem wie auch immer veränderten Handeln gelangt. Diese zweite Wegstrecke der Literatur hat Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ in sehr ähnlichen Metaphern beschrieben:

„Daß Kunstwerke politisch eingreifen, ist zu bezweifeln; geschieht es einmal, so ist es ihnen meist peripher; streben sie danach, so pflegen sie unter ihren Begriff zu gehen. Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar,

²⁵⁶Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.35f

²⁵⁷Hildesheimer hat an anderer Stelle auch den Begriff der Bewußtseinsweiterung zugelassen. Vgl.: „*Kesting*: Und dann leistet er [der Schriftsteller, m.E.] - vielleicht klingt das banal - einen Beitrag zur Bewußtseinsweiterung? *Hildesheimer*: *Ich finde, das ist keine Banalität, meiner Meinung nach ist es so.*“ Hildesheimer, Gespräch Kesting, a.a.O., S.64

²⁵⁸Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.86

Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert; solche Teilhabe gewinnen diese allein durch ihre Objektivierung.“²⁵⁹

Der beschriebene Prozeß ist naturgemäß langwierig, komplex und äußerst vermittelt. Da es keine Möglichkeit gibt, ihn zu beschleunigen, fällt die Literatur gegenüber ihrer Umwelt zwangsläufig immer weiter zurück und wird zum Opfer dessen, was Günter Anders als „Antiquiertheit des Menschen“²⁶⁰ bezeichnet: Demnach beschleunigt der Mensch zwar unentwegt mit Hilfe der Technik alle ihn umgebenden Abläufe, kann aber die Geschwindigkeit seiner Wahrnehmung und Auffassungsgabe nur wenig steigern, so daß er in seiner eigenen Welt zum Fossil wird.

²⁵⁹Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 359. Wie wenig auch Hildesheimer das unmittelbar eingreifende Kunstwerk geschätzt hat, zeigt sich an folgender Äußerung: „Jedes Schreiben muß der inneren Notwendigkeit entspringen, und damit ein Zurückgreifen auf im Unbewußten gespeichertes Material bedingen. Alles andere ist Journalismus.“ Hildesheimer, Schopenhauer und Marbot, a.a.O., S.155

In dem Werk Hildesheimers läßt sich kein Hinweis finden, daß er sich mit der „Ästhetischen Theorie“ befaßt hat. Volker Jehle, den ich in dieser Frage um Auskunft bat, bezeichnet die vorgefundenen Parallelstellen zwar als „in der Tat verblüffend“, kennt jedoch auch aus dem Hildesheimer-Archiv, das er lange Jahre leitete, keinen Beleg, „[...] der WHs Beschäftigung gerade mit diesen beiden Autoren [der zweite ist Günter Anders, m.E.] bestätigen könnte, tippe also auf: eher nicht.“ Jehle, Brief an Jochen Lankenau, a.a.O.

²⁶⁰Anders, Antiquiertheit des Menschen, a.a.O.

6. VOM ABSCHIED.

Wolfgang Hildesheimers Abschied aus der Literatur hat sich in langen Jahren als Prozeß, der 1962 mit den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ beginnt, entwickelt. Das Datum, welches auch von ihm im nachhinein als Endpunkt genommen wird, ist das Jahr 1984, genauer, das Gespräch, das er am 12.4.1984 mit Tilman Jens im „stern“ führt²⁶¹. Nie zuvor und nie danach hat Hildesheimer in einem derart populären Medium publiziert, und so kommt es zu der Ironie, daß ein Schriftsteller im Augenblick seines Rückzuges seinen wohl größten Bekanntheitsgrad erreicht²⁶². Entsprechend zahlreich sind die Reaktionen.

Was nun folgt, sind Stellungnahmen zu ökologischen Themen in Interviews und eigenen Zeitungsbeiträgen und die Hinwendung zur Malerei.

6.1. RÜCKZUG IN DIE COLLAGE.

„Wer sagt, daß ich aus der Realität ausgestiegen bin, hat recht.“²⁶³

Es ist nicht Wolfgang Hildesheimers ursprüngliches Ziel gewesen, Schriftsteller zu werden, und er hat das Schreiben bis zuletzt auch nicht als Beruf angesehen²⁶⁴. Er durchläuft von 1934 bis 1937 verschiedene Ausbildungen als Tischler, Zeichner, Möbeldesigner und Innenarchitekt und wird anschließend zwei Jahre lang an der Central School of Arts and Crafts in London im Zeichnen und im Bühnenbildbau unterrichtet. Sein Wunsch ist es, Maler zu werden, doch seine Farbblindheit - er ist Rotgrünverwechslser - schränkt ihn auf Dauer zu sehr ein.

„Die Tatsache, daß ich niemals frei in die Farbtöpfe hätte greifen können, hat vielleicht eine Art Trauma hervorgerufen, das ich nicht überwunden habe, und das mich veranlaßt hat, zu einem anderen Medium zu greifen, da ich wahrscheinlich, wie man so sagt, kreativ veranlagt bin. Zur Musik konnte ich

²⁶¹Hildesheimer, Gespräch Jens, a.a.O.

²⁶²Der „Stern“ hat zu diesem Zeitpunkt eine Auflage von über einer Million Exemplaren.

²⁶³Hildesheimer, Endlich allein, a.a.O., S.14

²⁶⁴Vgl.: "Mir erschien es immer fraglich, ob Schriftsteller-sein wirklich ein Beruf ist. Ich selbst habe ihn nie so betrachtet, sondern als das temporäre Privileg, etwas zu sagen, was mir sagenswert erschien, und zu schweigen, wenn es gesagt ist." Hildesheimer, Ende der Fiktionen : Vortrag, a.a.O., S.241

mich beruflich nicht entschließen, und zur Schriftstellerei hat es sich dann entschlossen.“²⁶⁵

Erst im Alter von sechsunddreißig Jahren, also verhältnismäßig spät, beginnt er Erzählungen zu schreiben, aus denen dann die „Lieblosen Legenden“ werden. Doch wendet er sich beinahe sein ganzes Leben immer wieder der Malerei zu und fertigt in großer Zahl vor allem Collagen an, die er auch ausstellt. Nur in der kurzen Zeitspanne zwischen Ende der fünfziger Jahre und 1962 malt er nicht²⁶⁶. Seine ersten Bilder nach dieser Pause sind Illustrationen für das Buch „Vergebliche Aufzeichnungen“. Das erste von ihnen steht vor dem Textbeginn, trägt die fragmentarische Inschrift „Mir fällt nichts me“ und nimmt den Eingangssatz des Buches vorweg: „Mir fällt nichts mehr ein“²⁶⁷.

Literatur und Malerei stehen bei Hildesheimer zeitlich und funktional in einem komplementären Verhältnis. Als ihm die Literatur in den „Vergeblichen Aufzeichnungen“ fragwürdig wird, tritt die Collage an ihre Seite, und als er 1984 mit dem Schreiben fiktiver Texte aufhört, zieht er sich ganz in die Malerei zurück. Sieht er sich schreibend einer nicht mehr zu bewältigenden Realität ausgeliefert, so kann er sich ihr malend entziehen. Es ist ein bewußter und auch von ihm so genannter Rückzug, den er mit dem Collagieren betreibt. Im Vorwort zu seinem zweiten Collagenband „In Erwartung der Nacht“ schreibt er 1987:

„Oft werde ich an den Widerspruch gemahnt, der darin liege, daß ich dem Schreiben entsagt habe, weil ich der Literatur keine Zukunft mehr gebe, die bildende Kunst dagegen weiter betreibe. Glaube ich denn, daß die bildende Kunst im allgemeinen und meine Collagen im besonderen eine Zukunft hätten? Nein, das glaube ich natürlich nicht. Aber das Schreiben zwingt permanent zum Nachdenken über unser Leben, unsere Vergangenheit, vor allem aber unsere Zukunft, in der die Rezeption stattfinden soll. Die Collage dagegen zwingt zum Nachdenken über Farbtöne, Schnittflächen, Papierstärke und ein sehr allmählich entstehendes Gebilde reiner aktiver Phantasie. Das heißt, daß Zeit und reale Welt ausgeschaltet bleiben.“²⁶⁸

Beim Collagieren bleibt sein Blick auf dem vorhandenen Material und auf seinen eigenen Händen, die dieses Material solange hin- und herbewegen, bis aus einer Idee ein schlüssiges Konzept wird, dem er nun versucht, auf die Spur zu kommen. Die

²⁶⁵Hildesheimer, Gespräch Kesting, a.a.O., S.55

²⁶⁶vgl.: „Tatsächlich begann er zu dieser Zeit, nach kurzem Vorspiel Ende der fünfziger Jahre, mit zunehmender Intensität zu zeichnen und zu collagieren und ließ seine Bilder seit 1965, [...], nach fünfzehnjähriger Pause wieder regelmäßig ausstellen.“ Jehle, Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte, a.a.O., S.78

²⁶⁷Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.7. Vgl. Abb.5

²⁶⁸Hildesheimer, In Erwartung der Nacht, a.a.O., S.9

Arbeiten beginnen mit zufälligen Funden und bekommen erst nach und nach eine Form, die ihm zwingend erscheint²⁶⁹. Es ist eine Arbeit, die lange im Abstrakten bleiben kann, selbst wenn die Titel, die im Laufe des Collagierens entstehen, häufig Gegenständliches bezeichnen. Letztlich sind es erst die Titel, die den Bildern etwas Abschließendes geben, denn diese bleiben im Ergebnis vage, wie auch die gelegentlich auf ihnen erscheinenden Menschengestalten nur schemenhaft und stets ohne Gesicht sind.

Die Collagen haben ein Format von meistens nicht mehr als zwanzig mal vierzehn Zentimetern. Einige der verwendeten Materialien sind dementsprechend nur wenige Millimeter groß. In der Sorgfalt, mit der sie zunächst ausgeschnitten oder ausgerissen werden, um danach aneinander und übereinander gefügt zu werden, liegt eine Zärtlichkeit, die wesentlich zum Reiz der Bilder beiträgt. Die gleichen Eigenschaften weisen jedoch auch auf ein erschreckendes Maß an Einsamkeit hin; vielleicht - wenigstens während der Arbeit - tragen sie sogar autistische Züge.

„Ich kann Stunden damit verbringen, immer wieder den gleichen nur ein paar Millimeter großen Teil zu schneiden und aufzulegen, bis er in Farbe, Schattierung, Ton und Umriß meiner Vorstellung entspricht.“²⁷⁰

Auch an das selbstvergessene Spiel eines Kindes ließe sich denken, nur mit dem wesentlichen Unterschied, daß der Spielende die Entwicklung eines Bewußtseins für die Welt, in der er spielt, nicht vor, sondern lange hinter sich hat. Er muß also vergessen, und das heißt hier, wieder Kind werden, wieder unschuldig und unbewußt sein zu wollen. Für diese Deutung spricht, daß er die letzten Worte seines Freundes Günter Eich in dieser Zeit immer wieder zitiert und sie seinem Band „In Erwartung der Nacht“ sogar als Motto voranstellt:

„Ich will gar nichts mehr, - ich will spielen.“²⁷¹

Wolfgang Hildesheimer hat, daran sei hier noch einmal erinnert, auch mit der Arbeit an Texten versucht, die Realität zu fliehen: mit „Mozart“ und, mehr noch, mit „Marbot“:

²⁶⁹vgl.: „[...] meist bildet sich das Thema im Laufe der Verdichtung der Komposition. Sobald es sich zu erkennen gibt, arbeite ich auf seine Verdeutlichung hin.“ Hildesheimer, Endlich allein, a.a.O., S. 10

²⁷⁰A.a.O., S.12

²⁷¹Hildesheimer, In Erwartung der Nacht, a.a.O., S.9 ; et al. Hildesheimer, Nachlese, a.a.O., S.47

„Ja, das war eine wunderbare Zeit damals. Meine Frau Silvia und ich haben uns praktisch mit nichts anderem beschäftigt als mit Marbot. Wir lebten im 19. Jahrhundert. Wir sind abgetaucht. Ich merkte, daß ich in der Wirklichkeit eigentlich gar nicht mehr vorhanden war. Mit Mozart ist es mir ähnlich gegangen. Aber nachher war es immer ein schlimmes Erwachen.“²⁷²

Warum er ein schlimmes Erwachen nach dem Anfertigen einer Collage weniger fürchtet, kann nur vermutet werden. Vielleicht liegt es daran, daß in endloser Reihe ein Bild auf das andere folgen kann, ohne daß jemals ein Verschwinden der Themen zu befürchten wäre, denn diese Arbeit verlangt nicht nach einem vorgängigen Konzept und nach keinem Thema. Sie würde dann allerdings als reine Therapie interpretiert werden, von der sie freilich Züge trägt²⁷³. Paradoxerweise ist es gerade das Handwerkliche, das dieser Tätigkeit auf der Seite des Inhalts ihren hohen Grad an Abstraktheit gibt.

Das Leiden an der Welt ist niemals Allüre gewesen, keine Mode, kein fader Weltschmerz; auch das drücken die Collagen und vor allem der mit ihnen verbundene Arbeitsprozeß aus. Wolfgang Hildesheimer fand in dieser extrem introvertierten Tätigkeit Momente des Glücks, die ihm, dem es längst die Sprache verschlagen hatte, unendlich kostbar gewesen sein müssen.

„Ich erinnere mich an solche Momente des Glücks sehr stark und auch später an Momente, in denen ich es war und nicht einsah; das waren Momente der intensiven Arbeit an einer Collage, nie an etwas Geschriebenem, sondern an einer Collage oder an einer Zeichnung, wo ich das Gefühl hatte, wenn ich mich überhaupt von außen sehen könnte während dieser intensiven Arbeit, daß ich eigentlich jetzt glücklich bin, so etwas zu machen, und daß es mir gelingt, die Außenwelt zu vergessen.“²⁷⁴

Auffällig ist, daß Wolfgang Hildesheimer seinem Helden Marbot diese Fluchtmöglichkeit nicht eröffnet. Marbot leidet an der Welt und ihrer Unabänderlichkeit wie sein Autor, doch fehlt ihm die Fähigkeit, seinem Empfinden in irgendeiner Weise kreativ Ausdruck zu verleihen. Marbot steht als Kunstkritiker ausschließlich auf der Seite der Analysierenden. Daß er diesen Zustand als empfindsamer Mensch nicht aushalten kann, mag ein wesentlicher Grund für seinen

²⁷²Hildesheimer, Gespräch Jens, a.a.O., S.60

²⁷³Der von Silvia Hildesheimer herausgegebene letzte Collagenband trägt den Titel „Schönheit als Therapie“. Hildesheimer, Schönheit als Therapie, a.a.O. In einem Gespräch mit Stephan Lebert äußert er sich in gleicher Weise über seine Collagen: „Die Arbeit an meinen Bildern ist für mich eine Art Beschäftigungstherapie.“ Lebert, Verstummen, um die Welt zu vergessen, a.a.O.

²⁷⁴Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.62

Freitod sein. Der Biograph, in dessen Rolle Hildesheimer schlüpft, schreibt über Marbot:

„Das Einzigartige an ihm, die Flucht vor dem Leben in die Kunst, die auszuüben ihm versagt blieb [...].“²⁷⁵

Volker Jehle schreibt über „Marbot“:

„*Marbot* ist das Planspiel Hildesheimers, das sich auf der anderen, der nichtkreativen Seite der aktiven Verneinung abspielt.“²⁷⁶

Das „Planspiel“ ist wohl so zu verstehen, daß Wolfgang Hildesheimer seinen Helden stellvertretend für sich sterben läßt. Sein Freitod wäre denn die düstere Möglichkeit des Empfindsamen, auf die Welt zu reagieren, immerhin eine, die der Biograph Marbots als ein „gemeistertes Scheitern“ bezeichnet.

„[...] Im Gegensatz zu so vielen Stümpfern im Scheitern hat Marbot das seine gemeistert.“²⁷⁷

Marbots Sterben ist der ausformulierte Kommentar zu dem Satz, daß ohne die Kunst alles noch viel schlimmer wäre. Schlimmer eben nicht nur für die rezeptorische Seite des Menschen, sondern ebenso für sein Verlangen, seiner Reflexion in der Kreativität Ausdruck zu geben.

Der Rückzug in die bildnerische Kunst ist für Wolfgang Hildesheimer ein altvertrauter Weg. Schon in der Zeit, als er bei den Nürnberger Prozessen als Übersetzer arbeitet, zieht er sich abends in sein Hotelzimmer zurück, um zu malen²⁷⁸, nachdem er den Tag über von den Verbrechen des Nationalsozialismus gehört und gesehen hat.

„Ich habe tatsächlich Seife, aus menschlichem Fett gemacht, in der Hand gehabt, habe die Lampenschirme aus menschlicher Haut gesehen, an denen man Brustwarzen erkennen konnte. Diese Dinge gab es also, und heute frage ich mich auch, wie es möglich war, daß sie nicht damals noch mehr Eindruck auf mich gemacht haben. Aber ich kann es dann doch nur der Tätigkeit

²⁷⁵Hildesheimer, Marbot, a.a.O., S.318

²⁷⁶Jehle, Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte, a.a.O., S.193

²⁷⁷Hildesheimer, Marbot, a.a.O., S.318

²⁷⁸„Damals malte ich noch viel und dachte nicht daran, Schriftsteller zu werden.“
Hildesheimer, Gespräch Kesting, a.a.O., S.57

zuschieben, die ich daneben ausübte, der künstlerischen Tätigkeit, während der ich völlig abschaltete.“²⁷⁹

So scheint es beinahe eine Rückkehr zu sein, wenn er Jahrzehnte später wieder malt, um alles um sich herum zu vergessen. Doch diese Interpretation verleihe seinem Leben den schlüssigen bogenförmigen Verlauf eines traditionellen Romans.

6.2. REDEN UND SCHWEIGEN.

„Wie stellt ihr euch die Zukunft eurer Kinder vor? So wie die eure einmal war? Glaubt ihr, daß ihr Leben an dem euren meßbar sein wird? Wißt ihr Bescheid über den unaufhaltsamen Schwund und die gleichzeitig - nachweislich - sich potenzierende Belastung der Elemente, die sie zum Leben brauchen? Was wird aus dem Wasser, der Luft, der Erde in fünfzig Jahren geworden sein? Und aus dem Feuer? Den lodernden Wäldern und Ölquellen? Und was wird aus dem fünften Element, nämlich dem Atommüll? Denn im Gegensatz zum Menschen ist er nicht aus der Welt zu schaffen. Glaubt ihr, daß eure Kinder dereinst, etwa um das Jahr zweitausendsechzig, nach einem erfüllten Leben, in dem sie etwas geschaffen oder aufgebaut haben, umringt von ihren Kindern und Kindeskindern, friedlich im Bett sterben werden? Oder - gebt es wenigstens zu! - macht ihr euch keinerlei Gedanken darüber? Oder überlaßt ihr es zuversichtlich dem Schicksal oder Gott? ›Es renkt sich alles wieder ein‹, ›irgendwie‹. Glaubt ihr das? Ja oder nein?“²⁸⁰

Dieser Absatz bildet den Kern des Textes „Ein Postscriptum für die Eltern“. Als Postscriptum bezieht es sich auf die „Rede an die Jugend“, die Wolfgang Hildesheimer anlässlich der Vergabe des Weilheimer Literaturpreises²⁸¹ im März 1991, also fünf Monate vor seinem Tode, hält. Er habe darin nicht alles sagen können und den Jugendlichen gegenüber seinen Pessimismus gedämpft. So sei ein Nachwort an die Eltern notwendig geworden. An sie, vor allem aber an die, welche noch Eltern werden möchten, wende er sich mit seinen Fragen.

In keinem anderen Text hat Wolfgang Hildesheimer seine apokalyptische Vision so eindringlich formuliert. Beide Texte, die „Rede an die Jugend“ wie das „Postscriptum an die Eltern“, haben den Charakter einer Predigt. Der Aufforderung, eine Dankesrede an Jugendliche zu halten, kommt er mit einem Appell nach, der in dieser Eindringlichkeit neben der introvertierten Arbeit an den Collagen zunächst

²⁷⁹Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.29

²⁸⁰Hildesheimer, Rede an die Jugend, a.a.O., S.31f

²⁸¹Der Weilheimer Literaturpreis wird von den Schülerinnen und Schülern des Gymnasiums Weilheim vergeben. Wolfgang Hildesheimer war nach Ilse Aichinger der zweite Empfänger.

kaum zu erwarten ist. Doch gerade diese beiden Extreme prägen ihn in den letzten Jahren: Das Schweigen und seine Reden. Nach dem Scheitern der Literatur sind sie die beiden allein verbliebenen Möglichkeiten, mit seiner Verzweiflung umzugehen.

„[...] Wolfgang Hildesheimer hat aufgehört zu schreiben, freilich nicht zu reden. Im Gegenteil, seine Reden werden immer eindringlicher, aber auch verzweifelter. Von ihrem Scheitern, ihrer Vergeblichkeit, war er immer schon überzeugt, [...]“²⁸²

Seine Aufrufe berühren meist alles, was ihn berührt, und das heißt, sie springen von Beispielen der Umweltzerstörung zu seiner Ethik, von Gott zur Tierliebe und von der Überbevölkerung zur Machtlosigkeit der Literatur. Plötzlich, nach Monaten oder Jahren des Schweigens, muß dann alles auf einmal gesagt werden.

Die Kategorien des Mitleids und der Schuld, die seine Ethik wesentlich ausmachen, erscheinen am Ende wieder. Sie haben sich nicht grundsätzlich verändert, sind aber mit dem Thema der Umweltzerstörung, auf das sie sich jetzt beziehen, gleichsam gewachsen. Das Mitleid gilt nicht mehr nur einem einzelnen Wesen, sondern der ganzen Schöpfung. Auffällig dabei ist, daß Wolfgang Hildesheimer es auch hier – wie etwa in der Erzählung „Ich trage eine Eule nach Athen“ – im Zusammenhang mit der Tierliebe erwähnt:

„Tierliebe manifestiert sich nicht darin, daß man einen Hund hält. Sie ist vielmehr ein fundamentales, im Herzen verankertes Gefühl der Zusammengehörigkeit und des Mitleids, ja der Verwandtschaft aller Lebewesen, die sich in die Schöpfung gerecht teilen sollen. Sie ist überdies das notwendige Verlangen, die Grundgesetze der Liebe und der Toleranz durchzusetzen.“²⁸³

Unübersehbar ist hier die Anknüpfung an Schopenhauer, nicht nur, weil Hildesheimer das Mitleid als Grundlage - Schopenhauer nennt es „Triebfeder“ - aller Ethik sieht, sondern im Insistieren darauf, daß das Mitleid die Tiere einschließen müsse:

„[...] Mitleid [ist, m.E.] die Quelle der Menschenliebe. [...] Die von mir aufgestellte moralische Triebfeder bewährt sich als die ächte ferner dadurch, daß sie auch DIE THIERE in ihren Schutz nimmt, für welche in den andern Europäischen Moralsystemen so unverantwortlich schlecht gesorgt ist.“²⁸⁴

Die „Rede an die Jugend“ und das zugehörige Postscriptum sind durch und durch moralische Texte. Auf vierundzwanzig Seiten fassen sie etwas wie das

²⁸²Loquai, Flucht aus der Geschichte in die Geheimnisse der Kunst, a.a.O., S.194

²⁸³Hildesheimer, Rede an die Jugend, a.a.O., S.20

Glaubensbekenntnis Hildesheimers zusammen. Der religiöse Begriff ist angemessen, denn in dieser Rede verwendet er Worte wie „Schöpfung“ und „Gott“²⁸⁵ ohne sichtbare Brechung oder gar Ironie. Vielleicht teilt er Günter Anders Ansicht:

„Gleich *was* wir glauben oder nicht glauben, *ob* wir etwas glauben oder nichts glauben - sowohl unser Status in der Welt als auch der, den die Welt durch das Faktum Technik angenommen hat, sind so von Grund auf verändert, daß andere als religiöse Begriffe zur Kennzeichnung nicht mehr ausreichen.“²⁸⁶

Das hieße denn, große Ereignisse mit großen Worten zu benennen und wieder jene Nähe zum Pathos aufzusuchen, die beide Autoren unabhängig voneinander schon als problematisch erkannt haben.

Wahrscheinlicher ist aber eine Hinwendung Hildesheimers zum Religiösen im Laufe seines Lebens. Im literarischen Werk ist dies kaum zu ahnen, allerdings zeigen seine häufigen, manchmal harschen Worte über Religion und vor allem ihre Vertreter, daß ihm die Frage nach einem Gott nie gleichgültig ist; ich erinnere an die zitierten Passagen aus „Tynset“ und den „Vergeblichen Aufzeichnungen“. Die Rationalität, auf die er Camus' Definition des Absurden in den sechziger Jahren bringt - „Der Mensch fragt, die Welt schweigt“ - mag er so nicht bis zum Ende aufrechterhalten. Jetzt spricht er von Ahnungen, Beseeltem oder eben Göttlichem, das in dem älteren, streng rationalistischen Satz über das Absurde nicht zu denken ist²⁸⁷. Doch wird er nicht plötzlich gläubig, sondern seine Skepsis, die dem Rationalen entspringt, umfaßt nun auch das Rationale selbst: Wer weiß, vielleicht ist da noch etwas, das wir nicht kennen? So läßt er sich ein Fenster in sein Haus einbauen, das erst nach seinem Tode geöffnet werden darf, um seine Seele hinauszulassen²⁸⁸. Ein wörtlich genommenes Hintertürchen aus dem Rationalismus.

Der Umgang Wolfgang Hildesheimers mit dem Religiösen, der tatsächlich eine eigene Arbeit lohnen würde, illustriert noch einmal einen frühen Satz von ihm: „[...] ich [bin] nun einmal [...] weder Theoretiker noch ein Systematiker[...]“²⁸⁹. Sein Werk ist in sich nicht schlüssig, und er bemüht sich auch nicht, die Widersprüche am

²⁸⁴Schopenhauer, Die beiden Grundprobleme der Ethik, a.a.O., S.595f

²⁸⁵Hildesheimer, Rede an die Jugend, a.a.O., S.18

²⁸⁶Anders, Antiquiertheit des Menschen 2, a.a.O., S.404f

²⁸⁷vgl.: „Im Augenblick rast gerade ein Orkan über Europa, und ich bin voller schlimmer Ahnungen.“ Hildesheimer, Briefkarte, a.a.O. Und: „Und tatsächlich hatte er ja diese Ahnungen und Gewißheiten, ich denke an die Unwetterkatastrophe, als das Geröll den Berg herunterkam und Poschiavo [letzter Wohnort von Hildesheimer, m.E.] für Tage überschwemmt wurde: tags zuvor hatte er die Zeichnung „Geröll“ gemacht; [...]“ Jehle, Brief, a.a.O.

²⁸⁸vgl. Lebert, Verstummen, um die Welt zu vergessen, a.a.O., erster Absatz

²⁸⁹Hildesheimer, Über das absurde Theater, a.a.O., S.9

Ende zu glätten oder in ein übergreifendes Gebäude zu zwängen. Denkt man wie er die Welt von ihrer Endzeit her, dann erscheinen solche Widersprüche ohnehin marginal. Wichtiger als die Etablierung eines zwingend logischen Gedankengebäudes ist dann die Prüfung des eigenen Verhaltens in der Endzeit. Gregory Fuller, der ebenfalls nach einem menschenmöglichen Verhalten, nach einer „[...] heiteren Hoffnungslosigkeit im Angesicht der ökologischen Katastrophe“²⁹⁰ sucht, schreibt dazu:

„Details spielen keine Rolle mehr.“²⁹¹

„Es geht um die Bewahrung eines Restfunken von Anstand im Angesicht der Verwüstung unserer Welt“.²⁹²

Weder Fuller noch Anders noch Hildesheimer halten es für möglich, die Verwüstung noch abzuwenden, doch keiner von ihnen zieht daraus den Schluß, sich zynisch an der Verschwendung der letzten Ressourcen zu beteiligen. Fuller schreibt:

„Auge in Auge mit dem absolut sicheren Untergang verbleibt dem ehrlichen Individuum nur die Wahl der Würde. Man akzeptiere den Untergang, doch man bestehe vor sich selbst, indem man alles tut, um Mensch und Natur zu retten. Es gibt nicht mehr viel zu erledigen. Die großen Dinge sind getan. Die Rettung eines kleinen Feuchtbiotops, die Abwehr einer geplanten Autobahn, das Pflanzen eines Baumes - diese Bescheidenheit wird von uns nicht verlangt, sie ergibt sich zwangsläufig, wenn man sich und die Natur achtet.“²⁹³

Für Wolfgang Hildesheimer ist es ein vertrauter Gedanke, sich in das Unvermeidliche zu fügen, es zu benennen und nicht einen Optimismus anzunehmen, den er stets mit Schopenhauer „ruchlos“ nennt.²⁹⁴ Das eigene Scheitern zu akzeptieren und es eben

²⁹⁰Fuller, Das Ende : Von der heiteren Hoffnungslosigkeit im Angesicht der ökologischen Katastrophe, a.a.O.

²⁹¹A.a.O., S.119

²⁹²A.a.O., S.116

²⁹³A.a.O., S.124

²⁹⁴vgl.: „Doch für mich ist jeder Optimismus, [...] ein - mit Schopenhauer zu sprechen - „ruchloser Optimismus“. Denn das muß ich doch sagen: der Pessimismus, den Sie in meinen Büchern finden, ob Fiktion oder nicht, den halte ich aufrecht, davon nehme ich nichts zurück, im Gegenteil.“ Hildesheimer, Gespräch Kesting, a.a.O., S.63 und:

„Verzweiflung ist heute die einzige würdige Grundhaltung, alles andere ist frivol, törichte Verdrängung, der Situation unangemessen, Schopenhauer nennt es »ruchlos.«“Hildesheimer, Nachlese, a.a.O., S.59.

Die entsprechende Passage bei Schopenhauer lautet:

„Uebrigens kann ich hier die Erklärung nicht zurückhalten, daß mir der OPTIMISMUS, wo er nicht etwan das gedankenlose Reden Solcher ist, unter deren platten Stirnen nichts als Worte herbergen, nicht bloß als eine absurde, sondern auch als eine wahrhaft RUCHLOSE Denkungsart erscheint, als ein bitterer Hohn über die namenlosen Leiden der Menschheit.“ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd.1, a.a.O., S.424

dadurch würdevoll zu bewältigen, ist eine Eigenschaft, die er schon seinen frühesten Helden mit auf den Weg gibt, als er an ein Scheitern aller Menschen noch lange nicht denkt. Dieser Leitgedanke ist vielleicht einer der stabilsten in einem höchst heterogenen Werk aus absurden Theaterstücken, heiteren Hörspielen, der introvertierten Prosa der sechziger und siebziger Jahre, Hörspielen, die die Apokalypse zu denken versuchen, den bitter-komischen „Mitteilungen an Max“, seinen abgeschlossenen Arbeiten an Collagen und schließlich seinen verzweifelten Reden. So verwendet er ihn denn auch für die Organisation „Greenpeace“, die für ihn den Platz des letzten scheiternden Helden einnimmt:

„Ich gebe ihr die Chance, daß sie das Ende vielleicht hinauszögern kann, daß sie vielleicht die Bewohnbarkeit der Erde um eine Dekade oder zwei verlängern kann. Aber im allgemeinen ist es für mich eine Sache der Moral - der Moral, zu manifestieren, daß man am Entsetzen, was auf uns zukommt, nicht schuldig sein möchte, sondern sein Bestes getan haben will, um es zu verhindern. Das ist für mich die Würde des Scheiterns.“²⁹⁵

²⁹⁵Hildesheimer, Gespräch Hillrichs, a.a.O., S.96

7. QUELLENVERZEICHNIS.

Die Rechtschreibung folgt dem Duden der 18. Aufl. von 1980. Alle in den Zitaten erscheinenden typographischen Varianten sind von den Vorlagen übernommen. Die Kurztitel, mit denen ich einige Texte in den Anmerkungen bezeichnet habe, sind in der folgenden Literaturliste kursiv wiedergegeben.

EA = Erstauflage / Erstaufführung

ES = Erstsending

7.1. PRIMÄRTEXTES.

Hildesheimer, Wolfgang: Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag „Der Schriftsteller vor der Realität“.in: Über Günter Eich / Hrsg. von Susanne Müller-Hanpft. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970. - S.56-68
[Ursprünglich Vortrag in der Reihe „Frankfurter Vorlesungen“, gehalten 1967] = *Hildesheimer, Günter Eich*

Hildesheimer, Wolfgang: Bett-Fuge.in: Merkur, 18.Jg., 1964, H.200, S.958-970

Hildesheimer, Wolfgang: Briefkarte an Jochen Lankenau vom 28.2.1990
= *Hildesheimer, Briefkarte*

Hildesheimer, Wolfgang: Büchners Melancholie
in: ders.: Das Ende der Fiktionen : Reden aus fünfundzwanzig Jahren, a.a.O., S.87-101

Hildesheimer, Wolfgang: Demonstration der Vergeblichkeit.
in: Der Bremer Literaturpreis 1954-1987 : Reden der Preisträger und andere Texte ; Eine Dokumentation der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung / hrsg. von Wolfgang Emmerich. - Bremerhaven : Wirtschaftsverl. NW für neue Wissenschaft, 1987, S.128-129
[Rede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises, gehalten am 26.1.1966]

Hildesheimer, Wolfgang: Das Ende der Fiktionen : Reden aus fünfundzwanzig Jahren. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984. - 273 S.

Hildesheimer, Wolfgang: Das Ende der Fiktionen : [Vortrag vom April 1975]
in: ders.: Das Ende der Fiktionen : Reden aus fünfundzwanzig Jahren, a.a.O., S.229-250

Hildesheimer, Wolfgang: Endlich allein : Collagen ; Mit einer Einführung des Künstlers: „Die Ästhetik der Collage“. - Frankfurt am Main : Insel, 1985. - 78 S. : überw. [farb.] Abb. [=EA]

- Hildesheimer, Wolfgang: Exerzitien mit Papst Johannes : Vergebliche Aufzeichnungen. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979. - 139 S. [=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Gesammelte Werke in sieben Bänden. / Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991
Band VII. - Vermischte Schriften. - 835 S.
- Hildesheimer, Wolfgang: Hamlet
in: ders.: Exerzitien mit Papst Johannes, a.a.O., S.7-25
- Hildesheimer, Wolfgang: Der Hauskauf. Gert Westphal, Regie ; Wolfgang Hildesheimer, Sprecher. - München : BR, 1974. - 74min. : Stereo
[ES = 23.8.1974]
- Hildesheimer, Wolfgang: Die Hörspiele. / Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. von Volker Jehle. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. - 461 S.
- Hildesheimer, Wolfgang: In Erwartung der Nacht : Collagen. Mit einer Einführung des Künstlers „Zu meinen Collagen“. - Frankfurt am Main : Insel Taschenbuch, 1987. - 78 S. : überw. [farb.] Abb. [EA:1986]
- Hildesheimer, Wolfgang: Janssen und wir. Hrsg. von Thomas C. Garbe. - Frankfurt am Main : Insel, 1996. - 63 S. : m. Abb. [=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Klage und Anklage. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989. - 67S. [= EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Lieblose Legenden. Mit Zeichn. von Paul Flora. - Stuttgart : DVA, 1952. - 123 S. [=EA]
= *Hildesheimer, Lieblose Legenden <1952>*
- Hildesheimer, Wolfgang: Lieblose Legenden. - 6.-12.Tsd. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1963. - 171 S.
= *Hildesheimer, Lieblose Legenden <1963>*
- Hildesheimer, Wolfgang: Marbot : Eine Biographie. - 2.Aufl. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981. - 326 S. : m. Abb. [EA:1981]
- Hildesheimer, Wolfgang: Masante. - Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch, 1988. - 376 S. [EA: 1973]
- Hildesheimer, Wolfgang: Mit dem Bausch dem Bogen : Zehn Glossen mit einer Grafik. Hrsg. [und mit ein. Nachw. vers.] von Volker Jehle. - Warmbronn: Verl. Ulrich Keicher, 1990. - 37 S. [= EA als selbständiges Werk; zuerst in loser Folge ab 1952 ersch. in der Zeitschrift „Literatur“ der Gruppe 47]
- Hildesheimer, Wolfgang: Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes : Mit einem Glossarium und 6 Tuschezeichnungen des Autors. - 21.-25.Tsd. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985. - 79 S. [EA=1983]
- Hildesheimer, Wolfgang: Mozart. - Gütersloh : Bertelsmann, s.t. - 415 S. : m. Abb. [EA: Suhrkamp, 1977. Die verwendete Ausg. ist mit der EA text- u. seitenidentisch]

- Hildesheimer, Wolfgang: Nachlese. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987. - 71S.
[=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Nachwort
in: Barnes, Djuna: Nachtgewächs : Roman. Deutsch von Wolfgang Hildesheimer. - 33.-41.Tsd. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. - 191 S.
[Mit einer Einl. von T.S.Eliot und einem Nachw. von Wolfgang Hildesheimer. EA = Neske, 1959]
S. 188-191
- Hildesheimer, Wolfgang: Paradies der falschen Vögel : Ein heiterer Roman. - München : Goldmann, 1959. - 142 S. [=EA, nur diese Ausg. trägt den Zusatz „Ein heiterer Roman“]
- Hildesheimer, Wolfgang: Rede an die Jugend : Mit einem Postscriptum für die Eltern und zwei Collagen. Nachw. von Christiaan L. Hart Nibbrig. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. - 45 S. [=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Schönheit als Therapie : Bilder gegen die Verzweiflung. Hrsg. von Silvia Hildesheimer. Mit einem Vorw. von Peter Horst Neumann. - Frankfurt am Main : Insel, 1996. - 92 S. : überw. Abb. [=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Schopenhauer und Marbot
in: ders.: Das Ende der Fiktionen : Reden aus fünfundzwanzig Jahren, a.a.O. S.153-168 [Rede am 5.11.1982 auf der Jahrestagung der Schopenhauer-Gesellschaft]
- Hildesheimer, Wolfgang: Schule des Sehens : Kunstbetrachtungen. Hrsg. von Salman Ansari. - Frankfurt am Main : Insel, 1996. - 167 S. : m. Abb. [=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Spiele, in denen es dunkel wird. - Pfullingen : Neske, 1958. - 214 S. [=EA]
- Hildesheimer, Wolfgang: Stimme der Ohnmacht
in: Über Jürgen Becker / Hrsg. von Leo Kreutzer. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972. - 198 S.
S.61-66 [EA: zuerst ersch. in: „Der Spiegel“, 24.6.68, S.102-104]
- Hildesheimer, Wolfgang: Die Theaterstücke. Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. von Volker Jehle. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989. - 64 S.
- Hildesheimer, Wolfgang: Tynset. - 14. u. 15.Tsd. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. - 268 S. [EA: 1965]
- Hildesheimer, Wolfgang: Über das absurde Theater
in: ders.: Das Ende der Fiktionen : Reden aus fünfundzwanzig Jahren, a.a.O. S.9-26
- Hildesheimer, Wolfgang: Vergebliche Aufzeichnungen : Mit acht Rastercollagen (»Textscherben«) des Autors. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989. - 65 S. [EA: 1962]
- Hildesheimer, Wolfgang: Die Verspätung
in: ders.: Die Theaterstücke, a.a.O.S.385-450 [EA: 1961, Erstaufführung: 14.9.61, Düsseldorf]

Hildesheimer, Wolfgang: Was ist eigentlich ein Escoutadou? : Briefe mit Zeichnungen an Julie. Vorw. von Silvia Hildesheimer. - Warmbronn: Verl. Ulrich Keicher, 1996. - 12 [ungez.] Bl.

Hildesheimer, Wolfgang: Watteaus »Gilles« und Marbot
in: ders.: Schule des Sehens S.26-47. [Text des Vortrags in der Reihe »Berühmte Bilder in kontroverser Deutung« an der Universität München am 5.5.1988]

Hildesheimer, Wolfgang: Zeiten in Cornwall : Mit 6 Zeichnungen des Autors. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. - 109 S. [EA = 1971]

7.1.1. GESPRÄCHE

Das Ende der Fiktion : Gespräch mit Wolfgang Hildesheimer
in: Kesting, Hanjo: Dichter ohne Vaterland, a.a.O.S.52-68 = *Hildesheimer, Gespräch Kesting* [ES: NDR 3, 5.4.1977]

Gespräch mit Dierk Rodewald
in: Über Wolfgang Hildesheimer, a.a.O. S.141-161
= *Hildesheimer, Gespräch Rodewald*

Ich kann über nichts anderes mehr schreiben als über ein potentielles Ich : Gespräch mit Wolfgang Hildesheimer; in: Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman, a.a.O. S.271-295
= *Hildesheimer, Gespräch Durzak*

Ich werde nun schweigen : Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“. Hrsg. von Ingo Herrmann. - Göttingen : Lamuv, 1993. - 128S.
= *Hildesheimer, Gespräch Hillrichs*

Der Mensch wird die Erde verlassen : Gespräch mit Tilman Jens
in: stern, 12.4.84, S.58f
= *Hildesheimer, Gespräch Jens*

Nein, es ist zu Ende, und das Ende ist absehbar : Gespräch mit Marco Guetg
in: Wolfgang Hildesheimer / hrsg. von Volker Jehle, a.a.O. S.363-370 [EA: zuerst ersch. in Bündner Zeitung, 9.12.1986]
= *Hildesheimer, Gespräch Guetg*

Rückzug aus dem Leben : Gespräch mit Dieter E. Zimmer
in: Zeit, 13.4.1973, Lit. 1f = *Hildesheimer, Gespräch Zimmer*

Weite Zwiespälte und triftige Gründe : Wolfgang Hildesheimer liest aus seinem Zettelkasten ; Einleitendes Gespräch mit Günter Abramzik. - Bremen : RB, 1986. - 59min. [Aufnahme: 14.7.86, ES = 7.11.86]

7.2. SEKUNDÄRTEXTE.

- Andersson, Björn: Zur Gestaltung von Entfremdung bei Wolfgang Hildesheimer. - Stockholm : Almquist u. Witzsell Intern., 1979. - 303 S. zugl.: Uppsala, Univ., Diss., 1979
- Bauer, Michael: Die Früchte der Fiktion : Zur siebenbändigen Edition der Gesammelten Werke von Wolfgang Hildesheimer
in: Süddeutsche Zeitung, 7./8.12.1991, S.IV
- Blamberger, Günter: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman : Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. - Stuttgart : Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985. - 208 S.
- Domin, Hilde: Denk ich an Deutschland in der Nacht : Bemerkungen zu Wolfgang Hildesheimers »Tynset«
in: Neue deutsche Hefte, Jg. 12, 1965, H.107, S.124-134
- Durzak, Manfred: Die Exekution des Erzählers : Wolfgang Hildesheimers »Tynset« und »Masante«
in: ders.: Gespräche über den Roman, a.a.O. S.296-313
- Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976. - 539 S.
- Goll-Bickmann, Dietmar: Aspekte der Melancholie in der frühen und mittleren Prosa Wolfgang Hildesheimers. - Münster : Lit Verl., 1989. - 503 S. (Germanistik ; 3) zugl.: Münster, Univ., Diss., 1989
- Hartung, Rudolf: Am Rand der Wüste : Wolfgang Hildesheimers „Masante“
in: Zeit, 13.4.1973, Lit. 1f
- Heissenbüttel, Helmut: Die Puppe in der Puppe oder Der Hildesheimer im Marbot in: Wolfgang Hildesheimer / Hrsg. von Volker Jehle, a.a.O. S.302-305 [EA = Süddeutsche Zeitung, 21./22.11.1981]
- Herzog, Valentin: Der älteste Alptraum
in: Wolfgang Hildesheimer / hrsg. von Volker Jehle, a.a.O. S.279f
- Hinck, Walter: Fluchtpunkte : Wolfgang Hildesheimer, Dichter und Maler
in: FAZ, 22.2.1992, Literaturbeil.
- Jehle, Volker: Brief an Jochen Lankenau vom 29.8.1997
- Jehle, Volker: Wolfgang Hildesheimer : Werkgeschichte. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. - 684 S.
- Jens, Walter: Spiele, die einen Literaten begeistern
in: Wolfgang Hildesheimer / hrsg. von Volker Jehle, a.a.O. S.172-175
[zuerst ersch. in der „Zeit“ vom 17.10.1958]
- Kesting, Hanjo: Dichter ohne Vaterland : Gespräche und Aufsätze zur Literatur ; J.Améry, [...]. - Bonn : Dietz Nachf., 1982. - 217 S.

- Koebner, Thomas: Entfremdung und Melancholie : Zu Hildesheimers intellektuellen Helden
in: Über Wolfgang Hildesheimer, a.a.O. S.32-59
- Lebert, Stephan: Verstummen, um die Welt zu vergessen : Warum ein Schriftsteller angesichts der fortschreitenden Zerstörung der Natur glaubt, daß Kunst heute kein angemessenes Ausdrucksmittel mehr ist
in: Süddeutsche Zeitung, 27./28. Januar 1990, S.3
- Loquai, Franz: Flucht aus der Geschichte in die Geheimnisse der Kunst : Wolfgang Hildesheimer und Hamlet
in: ders.: Hamlet und Deutschland : Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. - Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1993. - VIII, 256 S. S.192-214
- Matt, Berenice von: Gegen Befehl und Schrei : Wolfgang Hildesheimer: «Gesammelte Werke in sieben Bänden»
in: Neue Zürcher Zeitung, 22.11.1991, S.37
- Puknus, Heinz: Das Scheitern der Welt : Hildesheimers Hörspiele der siebziger Jahre
in: Text und Kritik, a.a.O. S.108-116
- Puknus, Heinz: Wolfgang Hildesheimer. - München : Beck ; Edition Text u. Kritik, 1978. - 164 S. (Autorenbücher ; 11)
- Schirmacher, Frank: So könnte es gewesen sein
in: „Frankfurter Allgem. Ztg.“, 22.8.91
- Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur / Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München : edition Text und Kritik.
Hf. 89/90. - Wolfgang Hildesheimer. - 1986. - 141 S.
- Über Wolfgang Hildesheimer / hrsg. von Dierk Rodewald. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1971. - 202 S.
- Walser, Martin: Wo doch die Henkel das beste sind
in: Wolfgang Hildesheimer, a.a.O. S.153-156 [Rundfunkmanuskript; ES= Stuttgart : SDR, 1952]
- Wolfgang Hildesheimer / hrsg. von Volker Jehle. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989. - 416 S.

7.3. WEITERE LITERATUR.

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno ; Rolf Tiedemann. - 13. Aufl. - Frankfurt am Main : Suhrkamp Verl., 1993. – 568 S.
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia :Reflexionen aus dem beschädigten Leben. - 63.-66. Tsd. - Frankfurt am Main : Suhrkamp Verl., 1987. – 333 S.
- Anders, Günter: Die Antiquiertheit des Menschen. - München : Beck

- Bd.1. - Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. - 7., unveränd. Aufl. d. Orig.-Ausg. - 1994. - IX, 353 S.
 Bd.2. - Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. - 4., unveränd. Aufl. - 1992. - 465 S.
- Aristoteles: *Problemata Physica*. Übers. von Hellmut Flashar. - Darmstadt : Wiss. Buchges., 1962. - 766 S.
- Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*
 in: dies.: *Das dreissigste Jahr : Erzählungen*. - München : Piper, 1961. - 244 S. S.19-77
- Bachmann, Die Zikaden
 in: *Hörspiele / Günter Eich ... Mit einem Nachw. von Ernst Schnabel*. - 66.-77.Tsd. - Frankfurt am Main ; Hamburg : Fischer Taschenbuch, 1963. - 203 S. S.80-118
- Bamberger, Richard: *Mein erstes großes Märchenbuch*. - Stuttgart : Boje, 1961. - 219 S.
- Becker, Jürgen: *Ränder*. - Frankfurt am Main : Suhrkamp Verl., 1968. - 111 S.
- Böhme, Hartmut: *Albrecht Dürer : Melencolia I ; Im Labyrinth der Deutung*. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verl., 1989. - 87 S. : m. zahlr. Abb.
- Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos : Ein Versuch über das Absurde*. Mit einem kommentierenden Essay von Liselotte Richter. Dt. von Hans Georg Brenner u. Wolfdietrich Rasch. - 376.-381.Tsd. - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1996. - 151 S.
- Cioran, Emile M.: *Lehre vom Zerfall*. Übertr. von Paul Celan. - Stuttgart : Klett-Cotta, 1978. - 222 S.
- Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*
 in: ders.: *Studienausgabe*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich ; Angela Richards ; James Strachey. - Frankfurt am Main : Fischer Verl. Bd.III. - *Psychologie des Unbewußten*. - 1975 S.193-212
- Fuller, Gregory: *Das Ende : Von der heiteren Hoffnungslosigkeit im Angesicht der ökologischen Katastrophe*. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuchverl., 1996. - 125 S. [EA=Zürich : Ammann, 1993]
- Gombrich, E[rnst] H.: *Die Geschichte der Kunst*. - Erw., überarb. u. neu gestaltete 16. Ausg. - Frankfurt am Main : S.Fischer, 1996. - 688 S. : m. zahlr. [teilw. farb.] Abb.
- Die Grenzen des Wachstums : Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit / Dennis Meadows ; Donella Meadows ; Erich Zahn ; Peter Milling*. - Reinbek : Rowohlt, 1973. - 180 S.
- Heine, Heinrich: *Buch der Lieder : Neue Gedichte*. - Berlin : Maschler, s.t. - 320 S.
- Horkheimer, Max ; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung : Philosophische Fragmente*. - 28.-31.Tsd. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1993. - 275 S.

- Der kleine Pauly : Lexikon der Antike ; Auf der Grundl. von Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften / unter Mitarb. zahlr. Fachgel. bearb. u. hrsg. von Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. - Stuttgart : Druckenmüller, 1964
- Pikulic, Lothar: Zweierlei Krankheit zum Tode : Über den Unterschied von Langeweile und Melancholie im Lichte der Philosophie Schopenhauers ; Mit einer Anwendung auf die Literatur
in: Melancholie in Literatur und Kunst. Beitr. von Udo Benzenhöfer [u.a.]. - Hürtgenwald : Pressler, 1990. - 241 S. S.183-197
- Pindar: Siegesgesänge und Fragmente : griechisch und deutsch. Hrsg. u. übers. von Oskar Werner. - München : Heimeran, [ca.1967]. - 571 S.
- Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik
in: ders.: Kleinere Schriften. - Zürich : Haffmans, 1988. - 728 S.
(Schopenhauers Werke in fünf Bänden : Nach den Ausg. letzter Hd. / hrsg. von Ludger Lütkehaus ; Bd.3) S.323-631
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. - Zürich : Haffmans, 1988
Bd.1. - Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. - 676 S.
(Schopenhauers Werke in fünf Bänden : Nach den Ausg. letzter Hd. / hrsg. von Ludger Lütkehaus ; Bd.1)
- Sontag, Susan: So leben wir jetzt [Mit Zeichn. von Howard Hodgkin]. - Zürich ; Frankfurt am Main ; New York : Parkett/Der Alltag, 1991. - 32 S. [Der Text ersch. zuerst als Erzählung in der Zeitschr. „New Yorker“, 1986]
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. - 3.Aufl. - Stuttgart : Phil. Reclam jun., 1993. - 224 S.
- Welsch, Wolfgang: Einleitung
in: Wege aus der Moderne : Schlüsseltexte der Postmoderne / Hrsg. von Wolfgang Welsch. Mit Beitr. von J. Baudrillard [u.a.]. - Weinheim : VCH Acta humaniora, 1988. - 324 S. S.1-43
- Woesler, Winfried: Die Legende
in: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen / hrsg. von Otto Knörrich. - Stuttgart : Kröner, 1981. - VIII, 450 S. S.236-242

7.4. ABBILDUNGSNACHWEIS.

- Abb. 1: „Das ewig Scheiternde zieht uns hinan“ in: Hildesheimer, Mitteilungen an Max, a.a.O., S.43
- Abb. 2: „Zu spät“ in: Hildesheimer, Schönheit als Therapie, a.a.O., S.75
- Abb. 3: „Die Melancholikerin“ in: Hildesheimer, a.a.O., S.77
- Abb. 4.: „Melencolia I“ in: Böhme, Albrecht Dürer, a.a.O., Abb. im Anh.
- Abb. 5: „Mir fällt nichts me...“ in: Hildesheimer, Vergebliche Aufzeichnungen, a.a.O., S.7
- Abb. 6: „Endlich allein“ in: Hildesheimer, Endlich allein, a.a.O., S.69

Hiermit versichere ich, daß ich die Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.