Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte
Band 2

Volker Jehle

Wolfgang Hildesheimer Werkgeschichte

Band 2

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Zuerst unter identischem Titel erschienen in der Reihe suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (suhrkamp taschenbuch 2109). Die vorliegende Ausgabe ist überarbeitet, korrigiert, behutsam aktualisiert und mit einer Bibliographie versehen. Die Originalausgabe verfügte über ein Personenregister.

Verlag Traugott Bautz GmbH 99734 Nordhausen 2003
ISBN 3-88309-115-4

INHALT

BAND 1

PROSA 7

1 *Lieblose Legenden* 9
Die Suche nach der Wahrheit 12 / *Der Riese* 14 / *Das Ende einer Welt* 18
2 *Paradies der falschen Vögel* 28
3 Spätlese der *Lieblosen Legenden* 48
Ich trage eine Eule nach Athen 52 / *Der Brei auf unserem Herd* 59 / *Schläferung* 67
4 *Vergebliche Aufzeichnungen* 77
5 *Tynset* 90
6 *Masante* 109
7 *Zeiten in Cornwall* 118
8 *The End of Fiction* 132
9 *Mozart* 138
10 *Marbot. Eine Biographie* 172
11 *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes* 210

HÖRSPIELE UND THEATERSTÜCKE 219

1 *Prinzessin Turandot* 221
2 Das Ende im Anfang: die frühen Arbeiten für den Funk 230
Das Ende kommt nie 231 / *Das Ende einer Welt* 236
3 Die Prosabearbeitungen der fünfziger Jahre 250
Begegnung im Balkanexpreß 251 / *An den Ufern der Plotinitza* 253 / *Die Toten haben es gut* 257 / *Die Bartschedel-Idee* 260
4 *Das Opfer Helena* 264
5 Das Ende der Flaneure 275
Nocturno im Grand Hotel 276 / *Die Herren der Welt* 279
6 Die sogenannten absurden Stücke 284
Spiele, in denen es dunkel wird 284 / *Pastorale oder Die Zeit für Kakao* 286 / *Landschaft mit Figuren* 292 / *Die Uhren* 296 / *Der schiefe Turm von Pisa* 299 / *Erlanger Rede über das absurde Theater* 305

7 Die sechziger Jahre 313
Herrn Walsers Raben 313 / *Die Verspätung* 317 / *Unter der Erde* 324 / *Nachtstück* 327
8 Die Prosabearbeitungen der sechziger Jahre 332
Monolog 332 / *Es ist alles entdeckt* 337 / *Maxine* 340
9 *Mary Stuart* 346
10 Die Hörspiele der siebziger Jahre 362
Hauskauf 363 / *Biosphärenklänge* 369 / *Endfunk* 376

BAND 2

ÜBERSETZUNGEN UND BEARBEITUNGEN 399
1 Der Autor als Übersetzer 401
2 Prosa 405
Chapman: *Aktion „Dschungel"* 405 / Piper: *Jack und Jenny* 410 / Barnes: *Nachtgewächs* 414 / Joyce: *Anna Livia Plurabelle* 424 / Beckett: *Wie die Geschichte erzählt wurde* 437
3 Theaterstücke 442
Sheridan: *Die Lästerschule* 444 / Sheridan: *Rivalen* 449 / Goldoni: *Die Schwiegerväter* 456 / Shaw: *Die heilige Johanna* 460 / Shaw: *Helden* 464 / Congreve: *Der Lauf der Welt* 468

BILDENDE KUNST 477
1 Entwicklung als bildender Künstler 479
2 Literatur und Musik 509
3 Literatur und bildende Kunst 519
4 Essays zur bildenden Kunst als Spiegel 536
5 Künstlerische Entwicklung als Kunstwerk 555
6 Collagen 560
7 Kunst aus Kunst 566
8 Kunst als Flucht 575

RÜCKKEHR ZU DEN ANFÄNGEN 587

ANMERKUNGEN 603
BIBLIOGRAPHIE 703
ZEITTAFEL 873

ÜBERSETZUNGEN UND BEARBEITUNGEN

1 Der Autor als Übersetzer

In der *Dankrede zur Verleihung des großen Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* sagte Hildesheimer über *Marbot*: „Dieses Buch war für mich eine Art Bilanz alles dessen, was ich selbst aus dem Schreiben von Fiktion und Biographik gelernt – und somit eine Engführung aller Wege, die ich, seit ich schreibe, verfolgt habe, – oder, vorsichtiger: zu verfolgen versucht habe: den der Essayistik, den der Kunstästhetik und den der Übersetzung schwieriger Texte."

In der Tat: Übersetzungen und Bearbeitungen machen einen nicht unbeträchtlichen Teil seines Werkes aus. Beim Lausanner „Colloque sur la traduction littéraire" (1985) hielt er, ein Jahr nach dem Ende seines Schreibens, die Rede *Der Autor als Übersetzer – Der übersetzte Autor* (S. 103):

> Mir sind Übersetzer verdächtig – ich erinnere an meine Subjektivität! –, die aus mehreren Sprachen übersetzen, vor allem wenn es sich um verschiedene Sprachstämme handelt. Ich bezweifle, ob in solchen Fällen nicht der Beruf über die Berufung siegt. Allerdings bezweifle ich auch, ob Übersetzer ein Beruf ist. Günter Graß hat einmal gesagt, Schriftsteller sei man nur von Mal zu Mal. Damit meinte er, daß man erst in dem Augenblick seinen Beruf gefunden habe, da das Konzept des zu schreibenden Werkes als zwingendes Projekt vor einem stehe und man sich entschließe, es zu verwirklichen. Und die Funktion erlösche in dem Moment, da das Werk fertig ist. Daß man also nicht deshalb schreibe, weil man sich nun einmal für den Schriftstellerberuf entschieden habe und ihm nun Genüge tun müsse, sondern weil man sich das Privileg des Kreativen von Buch zu Buch neu zu verdienen habe. Dieser Maxime pflichte ich vorbehaltlos bei, weshalb ich denn auch kein Schriftsteller mehr bin. Und in meiner Sicht gilt sie auch und in besonderem Maße für den Übersetzer. Empathie und Affinität sollten entscheiden, ob ich ein Buch übersetze oder nicht, nicht aber Routine. So habe ich denn *Nightwood* von Djuna Barnes und ein Kapitel *Finnegans Wake* übersetzt, und, als ich jung, sorglos und vermessen war, Kafkas *Elf Söhne* ins Englische.

Empathie und Affinität als entscheidendes Kriterium des Übersetzens überzeugt bei Djuna Barnes und James Joyce ohne weiteres; Stefan George und Samuel Beckett hätte Hildesheimer noch dazustellen können. Daß er, ein paar Jahre bevor er *Ich schreibe kein*

Buch über Kafka schrieb, Kafka übersetzt hatte, ist kaum bekannt, aber damals war er ja noch „jung, sorglos und vermessen". Er fährt fort:

> das Übersetzen ist ja nicht mein primärer Arbeitsbereich gewesen, sondern eine kurze Reihe von Zwischenspielen, zu dem Zweck, mich an anderen, besseren, zu messen. Diese Messung fiel denn auch immer zu meinen Ungunsten aus, was natürlich an meiner Auswahl lag. Denn ich fühlte mich nur dann in der Lage, ein Buch zu übersetzen, wenn ich es gern selbst geschrieben hätte

Die Übersetzung zweier Bücher, die er sicher *nicht* gern selbst geschrieben hätte, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, verschweigt er (Chapman und Piper); und Kafka zeigt: es waren nicht nur Zwischenspiele, es gab sozusagen ein Vorspiel, zu dem auch Stefan George gehört, von dem das einzige Gedicht stammt, das Hildesheimer übersetzt hat, woran er beim kleinen Exkurs über das Übersetzen von Lyrik gedacht haben mag: sie fahre „jene Freiheit nach, die der Dichter genießt, bei der Übertragung seiner Wirklichkeit in seine Metapher" (S. 100):

In mournfull night you heard
Steps on black velvet floor
Of darkened rooms, where love
Fought but to rise no more.

Your wishfull thought gave death;
Now speechless, without sound
You look at her: at rest
She lies; with lights around.

The lights burn low; and you
Go blind into the night,
To leave your house and hers:
The house where love has died.

Dieses titellose *Poem from Stefan George's „Das Jahr der Seele"* erschien am 17. März 1944 in der Jerusalemer Zeitung ‚Forum', deren Redakteur Hildesheimer er war.[1]

Die Kafka-Übersetzung *Eleven Sons* erschien 1946 – in diesem Jahr fand Hildesheimers zweite Zeit in Cornwall statt – in der Londoner Anthologie *New Road*.

*Hin*übersetzungen also. Schließlich kam er 1933, kurz vor der Machtergreifung Hitlers, auf die Frensham Heigths School nach Surrey, absolvierte zwischen 1934 und 1937 in Jerusalem die bekannte Tischlerlehre und nahm daneben Unterricht in Zeichnen, Möbeldesign und Innenarchitektur. 1937 ging er wieder für zwei Jahre nach London, auf die Central School of Arts and Crafts, kehrte 1940 wieder nach Palästina zurück, wurde für zwei Jahre British Teacher am British Council des British Institute in Jerusalem, und ab 1943 war er knapp drei Jahre Information Officer beim Public Information Office der britischen Mandats-Regierung, in deren Auftrag er einige Länder des Nahen Ostens bereiste, unter anderem Syrien und den Libanon.[2] 1946, er war eben wieder nach London gekommen und hatte seinen zweiten Aufenthalt in Cornwall hinter sich und Kafkas *Elf Söhne* gewiß bereits übersetzt, bekam er, diesmal von den Amerikanern, das Angebot, als Simultandolmetscher bei den Nürnberger Prozessen zu arbeiten, beim sogenannten kleinen Prozeß (Ärzte, IG-Farben, Einsatzgruppen), nahm das Angebot an und arbeitete 1949, nach Ende der Prozesse, an zwei Bänden der amerikanischen Ausgabe der Prozeß-Protokolle mit.

Als er sich 1949 als Maler und Graphiker in Ambach am Starnberger See niederließ, hatte er also über sechzehn Jahre in englischsprachigen Ländern verbracht oder sich intensiv mit der englischen Sprache befaßt – abgesehen von einem Semester Bühnenbild bei Emil Pirchan in Salzburg im Jahr 1937 und einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz und in Frankreich im Jahr 1939, während er auf ein Visum nach Palästina wartete.

Damals sprach und schrieb er Englisch besser als Deutsch; das zeigen die Briefe an seine Eltern und die Anglizismen in den frühen *Lieblosen Legenden*.

Nicht ganz treffend also, wenn man seine frühen Übersetzungen Hinübersetzungen nennt – zweisprachige Kompetenz trifft den Sachverhalt besser, und diese Kompetenz hatte er nicht nur damals. Immerhin machte ihm Anfang der achtziger Jahre Ulrich Weisstein das „rare compliment“ *Marbot* „could just as easily been written in English“.

Für die englische Ausgabe *Marbots* schrieb Hildesheimer, wie bekannt, zwei Seiten, die in der Originalausgabe nicht enthalten sind, außerdem verfaßte er zwei seiner Reden zuerst in Englisch: *The End of Fiction* (1975) und *The Jewishness of Mr. Bloom* (1984), ehe er sie ins Deutsche übersetzte, besser: übertrug, denn zu den „schwierigen Texten", die er in der Dankrede vor der Bayerischen Akademie erwähnt, gehören auch seinen eigenen.

‚Hinübersetzungen' aber unternahm er nach dem Beginn seines Schreibens nicht mehr, bis auf zwei Ausnahmen: ungefähr 1960 bewarb er sich mit *A World Ends*, der Übersetzung seines Librettos der Funkoper *Das Ende einer Welt*, um den Prix Italia, und 1967 erschien seine Übersetzung von *Nachtstück* unterm Titel *Nightpiece*.

Zur kurzen Reihe jener „Zwischenspiele", wie er seine Arbeit als Übersetzer in der Lausanner Rede nennt, gehört als besondere Gruppe die Übersetzungen von Texten zu Zeichnungen Edward Goreys und Ronald Searles, Kunstbücher also, sämtlich zwischen 1962 und 1969 erschienen.

Das einzige nicht englischsprachige Werk, das hier genannt werden könnte, ist ein Stück von Goldoni, aber das hat Hildesheimer nicht übersetzt, sondern – wie alle anderen Theaterstücke außer Shaws – bearbeitet, und zwar 1961, als er bereits vier Jahre im italienischsprachigen Poschiavo wohnte. Sieben Jahre darauf wählte er als zweiten Wohnsitz Cal Masante in der Nähe Urbinos. Italienisch parlierte er frei, wie die italienischsprachigen Interviews zeigen, und 1975 zeichnete er als Mitherausgeber des Turiner Kataloges *Disegni e aquaforti di Horst Jannsen*, trotzdem würde er gewiß kein literarisches Werk aus dem Italienischen übersetzen, schließlich ist sein Kriterium vollkommener Sprachbeherrschung die Beurteilung der Qualität von Lyrik.

Dem widerspricht nicht, daß unter den Beispielen, die er in der Lausanner Rede für die unterschiedlichen Bedeutungsraster der Sprachen bringt, auch einige aus dem Italienischen stammen. Diese Beispiele weisen außerdem über die Sprachen hinaus auf das, was mit ihm selbst, mit seinen Interessen und seinen Themen zu tun hat. So beschäftigt er sich mit „Melancholie" im Unterschied zu „malinconia" (S. 100), aber auch mit „Realität" und „Wirklichkeit" oder mit Nuancen der Wörter das „Unaussprechliche", das „Unaussprechbare", das „Unsagbare" oder das „Unsägliche" (S. 104f.). Abschließend definiert er die Rolle des Übersetzers (S. 105):

> der „wirkliche“ Übersetzer – und hier könnte ich nicht etwa sagen: der „reale“ Übersetzer – der wirkliche Übersetzer also, und damit meine ich den freiwilligen, der sich „seinem“ Autor verbunden fühlt, opfert sein kreatives Ich, das latent vorhanden sein muß, einem, den er als seinen „miglior fabbro“ betrachtet, und hinter dem er tatsächlich verschwindet, im Wissen, daß ihm seine Arbeit dann gelungen ist, wenn der Leser weder seine Leistung noch seine Existenz zur Kenntnis nimmt

Angesichts manch großartiger und kreativer Übersetzungen ist dieser Schluß denn doch zu bescheiden. Natürlich bleibt selbst die anspruchsvollste Übersetzung des kompliziertesten Textes dem Vorgegebenen verhaftet, ist die Kreativität nicht restlos und absolut frei. Des kreative Ich sollte eben nicht *völlig* geopfert werden, und Hildesheimers Übersetzungen, erst recht natürlich seine Bearbeitungen, zeigen, daß er das auch nicht getan hat.

2 Prosa

Chapman: Aktion „Dschungel“

Frederick Spencer Chapmans *The Jungle is Neutral* erschien 1949 in London. Hildesheimers Übersetzung *Aktion „Dschungel“. Bericht aus Malaya* erschien 1952 im Verlag der Frankfurter Hefte, in denen auch einige *Lieblose Legenden* gedruckt wurden.

Antiquare handeln dieses Buch als sogenannten Erstling teuer, sofern sie Hildesheimers Namen wahrnehmen, meist sortieren sie das Buch unter ‚Militaria’ oder gar ‚Reiseberichte’ ein, wofür einiges spricht: dem dicken Wälzer sind schwarzweiße Fotos von malaiischen Dörfern, Eingeborenen und Urwaldszenen beigegeben, und hinten ist eine Faltkarte eingeklebt.

Am 6. März 1952 berichtete Hildesheimer seinen Eltern: „Jetzt habe ich endlich ein paar Exemplare des von mir übersetzten Buches bekommen. Es sieht gut aus, heißt ‚Aktion Dschungel’, kostet DM 22.80, ist ein Riesenschinken und ich verstehe überhaupt nicht, dass ich jemals die Geduld gehabt habe, das zu übersetzen.“

Das versteht auch nicht, wer sich mit dem Inhalt dieses gutaussehenden Buches befaßt: mit des britischen Offiziers und Partisans Frederick Spencer Chapman Bericht von seinem Kampf

gegen die Japaner im malaiischen Urwald und gegen den Urwald selbst.[3]

Chapman spricht von „Partisanen-“ oder „Menschenmaterial“ und mutet seinen Lesern auch sonst starke Stücke zu: „kaum waren wir gelandet (...) raste auch schon eine Patrouille, bestehend aus einem Dutzend japanischer Radfahrer, den Weg entlang, nur 12 m von uns entfernt. Mit Mühe widerstanden wir der Versuchung, auf sie zu schießen“ (S. 239f.). Kurz darauf stellt er die Japaner als Klasse vor: „Das waren also die ersten feindlichen Japaner, die ich aus der Nähe beobachten konnte, und ich war über ihre außerordentliche Ähnlichkeit mit den gängigen Karikaturen erstaunt. Kleine bösartige prahlerische bebrillte Kerlchen mit riesigen Ohren, hervorstehenden Vorderzähnen und Zahnbürstenschnurrbärten in unordentlichen Uniformen und großschildrigen Jokeimützen“ (S. 48) – „I was astonished by their extraordinary resemblance to current caricatures of them – little evil blustering bespectacled popinjays with huge ears, projecting front teeth and toothbrush moustaches, wearing high-peaked jockey caps and untidy uniforms“ (S. 32). Zuletzt komplettiert er sein Feindbild mit ein paar Aktionen: „Einige der Offiziere, die in Stabswagen eintrafen, hatten mehrere Chinesen und Malaien bei sich, und diese wurden von einem Dolmetscher gepeinigt und geschlagen. Bei einer Gelegenheit gab ein vierschrötiger, wichtigtuerischer japanischer Major einem unglückseligen Malaien eine Ohrfeige und bedrohte ihn mit seinem Säbel. Ich wünschte, ich könnte ihre ungeschlachte Sprache verstehen. Hier jedenfalls konnte von einer Zusammenarbeit mit den Japanern keine Rede sein; sowohl Malaien als auch Chinesen waren offensichtlich in Todesängsten, und es war klar ersichtlich, daß die Japs völlig skrupellos waren und ihnen bedenkenlos die Köpfe abhacken würden“ (S. 48).

Angesichts dessen wundert der Leser sich nicht mehr, wenn Chapman angibt, alles schon vorher gewußt zu haben: „An dieser Stelle möchte ich die Schlußsätze meines Berichtes wörtlich zitieren, um nicht in den Verdacht zu kommen, ich sei erst aus Erfahrung klug geworden“ – und dann zitiert er diesen Schluß seines damaligen Berichts tatsächlich: „Bei den japanischen Truppen, die ich beobachtet habe, handelt es sich um gutes zweitklassiges Material. Sie sind anständig ausgebildet, aber schlecht ausgerüstet.

Ihre Verbindungslinien dürften sich als äußerst schwach gegen Angriffe geschulter Partisanen erweisen“ (S. 55).

Kaltschnäuzig referiert er Ungeheuerliches: „Beim Diner gab es ein Fleischgericht, über dem ein gewisses Geheimnis zu liegen schien. Ich fand es ausgezeichnet; es hatte nicht den starken Nachgeschmack des Affenfleisches, war allerdings nicht so gut wie Wildschwein. Nach dem Essen verriet man mir, daß ich Japaner gegessen hatte. Ob das stimmt oder nicht, kann ich nicht sagen; allerdings hatte ich in einigen Lagern gehört, daß die Leute das Herz und die Leber von Japanern aßen, die bei Gefechten am Dschungelrand getötet worden waren. Wenn ich auch nie bewußt ein Menschenfresser geworden wäre, so war es doch recht interessant für mich, Menschenfleisch gekostet zu haben“ (S. 286) – „Though I would not knowingly have become a cannibal I was quite interested to have sampled human flesh“ (S. 231).

Offenbar gehört Chapman zu jenem „Menschenmaterial“, von dem er schreibt, zu jenen Menschen, die mit ihrem ungeheuerlichen Sinn für das Praktische jede beliebige Aufgabe hundertprozentig erfüllen können und auch wollen, ganz gleich, ob es sich um die Besteigung des Mount Everest, um ein Skiwettrennen oder um die Abschlachtung von Japanern handelt; zu jenen Menschen, die Systeme für Gaskammern erklügeln, auf fortwährende Perfektionierung bedacht, ihren Effekt minuziös schriftlich niederlegen und stolz von ihren Erfolgen berichten; zu jenen Ungeheuern, die, gewohnt, Ungeheuerliches zu leisten und zu befehlen, ungeheuerlichen Befehlen mit dem Drang zur Übererfüllung gehorchen.

Wäre Chapman nicht englischer, sondern deutscher Offizier gewesen, hätte er durchaus einer der „musischen Konzentrationslagerkommandanten“ sein können, von denen Hildesheimer in *Die Musik und das Musische* schreibt. Denn Chapman war durchaus gefühlvoll und bekennt, nach der Rückkehr in die englische Heimat habe er keinen Kinofilm mehr ansehen können, ohne in Tränen der Rührung auszubrechen.

Solche natur- und kunstbeflissenen Bestien gibt es, was Chapman wohl nicht darstellen wollte, überall, nicht nur unter den Angeklagten der Nürnberger Prozesse. Hildesheimers echter Prinz von Astrachan, dieser Kraftkerl, der sich nimmt, was er will, könnte an Chapman modelliert sein: gewaltsam, brutal, durchaus gewitzt, aber vollkommen unreflektiert, auf eine abstoßende Art

vertraulich, zum Mitfühlen und Miterleben einladend: eine Zumutung, die jeder einigermaßen zivilisierte Leser von sich weist.

Das letzte Kapitel trägt den Titel „Operation Anti-Climax", Hildesheimer übersetzt lapidar aus dem Geist Chapmans: „Die Japaner machen Schluß." Heute weiß man zur Genüge, wer in Ostasien Schluß machte, nachdem am 7. Mai Mussolini hingerichtet worden war und am 8. Mai Deutschland kapituliert hatte. Über das unvorstellbare Grauen, die Atombombenabwürfe, die ersten und (bisher) einzigen der Menschheitsgeschichte auf besiedeltes Gebiet, erwähnt Chapman im Schlußkapitel zweimal, und beide Male in gewohntem Berichtsstil: „Am 6. August wurde die erste Atombombe auf Hiroshima abgeworfen, und drei Tage später vernichtete eine zweite Nagasaki. Am 11. August wurde es klar, daß die Japaner drauf und dran waren, zu kapitulieren; am 17. wurde an das gesamte Personal des Kommandos 136 im Felde der Befehl gegeben, das Feuer einzustellen" (S. 509).

The Jungle is Neutral ist, wie gesagt, im Jahr 1949 erschienen, zu einer Zeit also, zu der man die Berichte über die Folgen der Abwürfe hätte zur Kenntnis genommen haben können. Chapman aber berichtet mit Siegermiene von den abschließenden Aktionen in Malaya, hatte es ja bloß radfahrende Karikaturen getroffen, und räsoniert unerschüttert: „Wenn man die Sache vom malaiischen Standpunkt betrachtet, sieht es so aus: wäre die Atombombe lange genug zurückgehalten worden, um es der A.J.A.M. zu ermöglichen, an der Vertreibung der Japaner aus Malaya wirklich teilzunehmen, dann wäre die Wiederherstellung des Normalzustandes ein noch kleineres Problem gewesen, als es in Wirklichkeit war" (S. 519) – „If only – looking at the matter purely from a Malayan point of view – the atomic bombs could have been delayed sufficiently to allow the M.P.A.J.A. to take part in actually driving the Japs out of Malaya, then the resettlement of Malaya would have been even less of a problem than it was" (S. 421).

Also: nicht der Abwurf an sich war schlecht, sondern der Zeitpunkt des Abwurfs, aus taktischen Gründen – wegen der Wiederherstellung des *Normal*zustandes, wenn auch nur in Malaya. Auf den letzten Seiten zeigt Chapman sich tatsächlich erschüttert – von den Ordensverleihungen und Ansprachen, am Schluß kritisiert er die letzten Entwaffnungen und berechnet die Überschüsse bei der Waffenrückgabe.

Field Marshall Earl Wavell schreibt im Vorwort zur Londoner Ausgabe: „This war has shown, as others have done before it, that the British make the best fighters in the world for irregular and independent enterprises“ (S. VI). Wavell vergleicht Chapman mit Thomas Edward Lawrence, Lawrence of Arabia, schränkt aber ein: „he has not T. E.'s literary genius, nor his introspection“ (S. VII) – das kann wahrhaftig nur als britisches Understatement verstanden werden.

Dieses Buch überging Hildesheimer in der Lausanner Rede mit Stillschweigen, gehört es ja gewiß nicht zu denen, die er gern selbst geschrieben hätte. Im Gegenteil. Er hatte es wohl verdrängt und erwähnt es – außer damals in den Briefen an die Eltern – niemals. Als sei es die Leiche im Keller, wurde es in keiner Untersuchung seiner Werke jemals zur Kenntnis genommen, obwohl Dierk Rodewald es bereits 1971, in der ersten Hildesheimer-Bibliographie, nachgewiesen hatte.

Gerade ein Künstler, der kritisierte, daß man Mozart als „nach unten“ bereinigtes Idol darstelle, sollte Verständnis dafür aufbringen, wenn in einer Darstellung all seiner Werke auch jene Werke besprochen werden, die er selbst – sagen wir – nicht mehr zu seinen Werken zählt. Denn es ist durchaus interessant, den Umständen nachzuforschen, die zu dieser Übersetzung führten.

Hildesheimer gab Auskunft, das sei reine Geldarbeit gewesen. Doch gewiß hätte er den Job, nachdem er das englishe Original gelesen hatte, ablehnen können. Er nahm ihn an und brachte ihn zum Abschluß, aber doch wohl nicht nach dem Motto: Augen zu und durch. Earl Wavells Vorwort jedenfalls hat er *nicht* übersetzt und der zitierte Satz, Chapman wolle sich nicht dem Verdacht aussetzen, „erst aus Erfahrung klug geworden“ zu sein, klingt so unglaublich, daß man einen versteckten Kommentar des Übersetzers vermutet.

Wenn man an dieses Buch eine der typischen Hildesheimer-Fragen anlegt, nämlich: ‚Wozu?' könnte man also vermuten, und auf Vermutungen ist man angewiesen, daß diese Übersetzung die Arbeit eines Mannes ist, der aus Palästina zurückgekommen war und vermitteln mußte, und zwar zwischen jenen, die ihn, wäre er nicht außer Landes gewesen, unweigerlich vernichtet hätten, und jenen, die einem Chapman Mordaufträge geben oder Atombomben abwerfen; die Arbeit eines Mannes, der beschlossen hatte, im

Land Hitlers zu bleiben, und der – sich und anderen – zeigen wollte, daß es solche Ungeheuer überall gibt, gerade auch in jenem Land, in dem er eben einige Jahre gelebt und überlebt und für dessen Regierung er – ungefähr zur selben Zeit, zu der Chapman für sie im Fernen Osten mordete – im Nahen Osten als Information Officer Kulturwerbung betrieben hatte.

Vielleicht also wollte er darauf hinweisen, daß nicht nur die in Nürnberg Angeklagten Ungeheuer waren, nicht etwa in der billigen Manier derer, die stets auf Stalin zeigen, wenn von Hitler die Rede ist, sondern mit dem Entsetzen dessen, der erkannt hat, zu welch grauenhaften Taten Menschen fähig sind, ganz gleich welcher Nationalität.

Es ist unwahrscheinlich, man möchte sogar – sein Gesamtwerk im Blick – sagen, es ist vollkommen unmöglich, daß er nicht schon während seiner Arbeit an der Übersetzung entsetzt war über das, was er übersetzte, ließ er doch wenig später seine Helena aussprechen, was Chapman niemals verstanden hätte: „Kriege gewinnt man nicht."

Aktion „Dschungel" – wiewohl nach 1949 entstanden – ist die Arbeit des Hildesheimer der Nürnberger Prozesse, so könnte man sagen, und ist darin einzigartig: denn keines seiner umfangreicheren Werke führt *vor* die Periode der *Lieblosen Legenden* zurück und begründet sie. Kein anderes umfangreicheres Werk ist also während jener Zeit entstanden, zu der er noch nicht beschlossen hatte, sich von den Greueln der Kriegsjahre abzukehren, ganz bewußt wahrscheinlich, und sein Entsetzen hinter Gelächter zu verbergen. *Aktion „Dschungel"* unterstützt die Vermutung: diese Abkehr war ein Akt der Notwehr, war Selbstverteidigung und Selbstschutz.

Vielleicht hatte er gehofft, die Mechanismen des Tötens durchschaubar und verhinderbar zu machen. Doch entsetzt liest man dieses Buch heute, nach Vietnam und Korea, nach Kambodscha, Afghanistan und Beirut.

Piper: Jack und Jenny

Anne Pipers Roman *Early to Bed* erschien zwei Jahre nach *The Jungle is Neutral*, ebenfalls in London. Hildesheimers Übersetzung erschien 1955, im selben Jahr, in dem er den Hörspielpreis der

Kriegsblinden für *Die Eroberung der Prinzessin Turandot* erhielt und *Der Drachenthron* gedruckt wurde.[4]

In diesem Buch erinnert nichts mehr an die Schrecken des Krieges, obwohl Jack vier Jahre als englischer Kampfpilot im Fernen Osten verbringt und Chapman kennengelernt haben könnte und obwohl Jenny die Kriegsjahre im zerstörten London verlebt – vom Krieg handelt *Jack und Jenny* nicht, falls man nicht der Auffassung beipflichten will, daß Liebe der Kampf der Geschlechter sei, doch nicht einmal dies: Liebe ist Geplänkel, wie schon der erste Satz ankündigt: „Die meisten von ihnen habe ich dann schließlich geheiratet" (S. 5).

Der Krieg hält höchstens als Grund einiger Verwicklungen her: um Jenny in einer Bombennacht zu helfen, einen abweisenden Liebhaber in die Nähe rücken zu lassen; um Jack ständig ankommen und abreisen zu lassen; und um eine martialische Hintergrundkulisse als Gegensatz zu der zarten, schmalen und unwiderstehlichen Jenny zu konstruieren, lieblos also. Jenny erzählt ihr Liebesleben so offen, ehrlich und unreflektiert wie Chapman sein Kriegsleben; den Kriegsausbruch kommentiert sie: „Ach du lieber Gott (...) Betsy meint auch, daß es Krieg gibt. Wie schrecklich doch alles ist. Wo es doch alles so schön sein könnte" (S. 122).

Sie behauptet zwar einmal, völlig nach ihrem Gefühl zu handeln, aber sie bekennt auch, keine Menschenkenntnis zu besitzen, und tatsächlich: sie täuscht sich vor allem über sich selbst. Erfüllt sie doch das Klischee von der schönen und dummen Frau so vollkommen, daß man den Eindruck bekommt, dieses schnoddrige Kuschelweibchen könne seine Geschichte gar nicht so perfekt erzählen; ein Mangel der Erzählperspektive.

Außerdem durchschaut man den Mechanismus der Liebesbeziehungen bald und wird der Aneinanderreihung der Liebhaber und Hochzeiten überdrüssig, woran auch Hildesheimers glänzende Dialogregie wenig ändert. Man lacht zuerst, amüsiert sich ganz in der leichten Art, die Jenny propagiert, verspürt aber auch zunehmend den schalen Geschmack, den sie selbst nach Jahren solchen Liebeslebens empfindet. Dabei handelt es sich bei diesem Buch, angeblich einer „der schönsten und unkompliziertesten Liebesgeschichten".[5]

Trotz der Sprache Hildesheimers und manch liebloser Tirade, die an das zwei Jahre zuvor erschienene *Paradies der falschen Vögel*

erinnert, macht sich der Mangel an geistigen Interessen Jennys zuletzt als Mangel des ganzen Buches bemerkbar: außer Schlagfertigkeiten, skurrilen Zusammenstellungen von Männern, Frauen und Familien (zuletzt wohnen auch noch Affe Sam und Bär Flynn bei Jenny), außer exklusiven Schauplätzen – englische Herrensitze, Bombay, Himalaya, Côte d'Azur, Villa in Aix-en-Provence – und außer den ständigen Selbstversicherungen Jennys, ihren Sex-appeal betreffend, bietet das Buch nicht viel.

Nicht viel aufregender ist die durchgängige Bett- und Liebesgeschichte mit Jack, deren Happy-end man mit zunehmender Gewißheit kommen sieht. Jack war Jennys erster Liebhaber, ein Kunstmaler, der auf gewöhnlichem Wege, also anders als Velhagen in *Paradies der falschen Vögel*, zu Geld und Ruhm kommt. Er entdeckt die junge, unerfahrene und bildschöne Jenny in einem Kaufhaus, wo sie Verkäuferin ist, schmeichelt ihr, geht mit ihr nach Hause, schläft mit ihr, zeichnet und malt sie in allen Lagen, zieht bei ihr ein, fällt ihr alsbald mit Schlafmanieren und Malutensilien auf die Nerven und macht ihre Wohnung zur Absteige zahlloser Malerkollegen, für die sie zuletzt Putzfrau und Köchin spielt, falls sie nicht nackt für alle Modell steht. Jack ist dreist, hat schöne Augen und belehrt Jenny im Bett. Später sagt er, was ihn und sie verbinde, sei der völlige Mangel an Takt. Noch während sie zusammen in der ärmlichen Wohnung Jennys wohnen, nimmt sie den Antrag Edwards an und erklärt Jack: „Niemand hat mir bisher einen Heiratsantrag gemacht, und ich kann es mir nicht leisten, einen Antrag aus diesen Kreisen abzulehnen." Jack reagiert gelassen: „Baut sich sein Nest, während noch die Sonne scheint. Na ja, hier wird ohnehin nicht viel zu holen sein – und außerdem werde ich wohl eine Grippe bekommen" (S. 19); ein ganz anderer Jack als die Hauptfigur in Hildesheimers *Die Herren der Welt*.

Prompt erscheint er in der Nacht vor der Hochzeitsnacht – er selbst hat Jenny mit Edward bekannt gemacht und wird als Trauzeuge geladen – in Jennys Schlafzimmer. Bei allen weiteren Hochzeiten erscheint er zu spät, das heißt immer kurz *nach* der Trauung, und jedesmal verbringt er die Nacht mit ihr; der Leser gewöhnt sich daran und weiß schon, was passieren wird, sollte Jack einmal rechtzeitig eintreffen, also *vor* der Hochzeit, er erwartet dieses Ereignis wie der Maler im *Atelierfest* den obligatorischen Schulter-

schlag Engelhardts, und dieser „unausstehliche Gesellschafter“ stürzt ins Atelier und schlägt zu.

In der Nachkriegszeit muß Jenny arbeiten gehen, während Jack als Maler berühmt und reich geworden ist, ganz in der Nähe wohnt und ihr erklärt – während er ein Aktbild nach einem atemberaubenden Modell anfertigt –, ihn interessiere ausschließlich seine Malerei. Jenny arbeitet als Sekretärin bei Gerald, dem Herausgeber einer Tier-Zeitschrift, die er nur betreibt, um Steuern zu sparen: „Nach einem Monat machte er seinen Heiratsantrag, und ich war sehr erfreut, endlich wieder einen großen Brillantring geschenkt zu bekommen (...) Im Büro steckte er mir den Ring an den Finger, und ich lief voller Ungeduld und Eifer zu Jack, um ihm den Ring zu zeigen“ (S. 216).

Um im Bild zu bleiben: im vorletzten Kapitel hebt Engelhardt die Hand, im letzten schlägt er zu. Denn Jack hat nun ja rechtzeitig von der Hochzeit erfahren, und man wird den Verdacht nicht los, daß selbst Jenny diesen Mechanismus, trotz geistiger Trägheit, inzwischen durchschaut hat. Jack und Jenny schließt mit einem Dialog, der, von was sonst, von Heirat und Geld handelt: „‚Jack, du hast mir nie gesagt, warum du so lange mit deinem Heiratsantrag gewartet hast.’ Er legte den linken Arm um mich, mit dem rechten zeichnete er weiter: ‚Liebling, ich wollte ganz sicher sein, daß du mich nur des Geldes wegen heiratest’“ (S. 219) – eine Schlußpointe, die der Müdigkeit Rechnung trägt, die den Leser bis dahin zur Gänze erobert hat: sie hat Geld, er sein Malen, die beiden haben einander und sind vor Seitensprüngen sicher. Sie haben sich bis zur Erschöpfung aller ausgetobt.

Jack und Jenny hinterließ – außer vielleicht dem Namen Jack für positiv gemeinte Figuren – keine Spur im Werk Hildesheimers, auch wenn man bei der Lektüre einer kleinen Passage stutzt: ausgerechnet der Erpresser Johnny könnte ein Vorläufer der saufenden Maxine in *Masante* sein, denn wie sie trägt er einige Variationen seines Lebenslaufes vor: „Ich wurde in einem Londoner Slum als zehnter einer dreizehnköpfigen Familie geboren. Meine Mutter trank und schlug meinen Vater. Ich lief unbeaufsichtigt in London herum und geriet bald in die Untergrundbahn oder vielmehr Unterwelt – –“ (S. 187f.). Oder: „ich bin in Cambridge geboren, als einziges Kind harmloser, aber intelligenter Eltern aus dem Mittelstand. Sie waren beide Gelehrte und überließen mich dem Kinder-

mädchen, das ein furchtbarer alter Drachen war – – –“ (S. 188). Oder: „Mutter Schauspielerin, Jugend in Putney, Vater mehrmals verheiratet, und infolgedessen eine riesige Familie mit verschiedenen Kindern – – –“ (S. 188).

Das ist aber nicht *Biographie – ein Spiel*, sondern der harmlose Versuch eines intriganten Detektivs, sich interessant zu machen; Jenny übertrumpft ihn denn auch mit ihren Erlebnissen mühelos, aber selbst das wäre zuviel gesagt, sie erwidert einfach, sie habe bisher dreimal geheiratet, und Johnny ist beeindruckt.[6]

Der Satiriker der *Lieblosen Legenden*. schien wohl der geeignete Mann zu sein, wurde vom Verlag zur Übersetzung aufgefordert und nahm den Auftrag an, weil die Vorlage irgendwie zu seinen eigenen Werken dieser Zeit paßte. *Paradies der falschen Vögel* war jedoch bei aller Leichtigkeit eine Auseinandersetzung mit Wahrheit und Fälschung. Anne Pipers *Early to Bed* aber hat außer im Oberbegriff ‚humoristisch’ mit Hildesheimers Werken dieser Zeit nichts zu tun.

Wohl erst ab *Nightwood* wählte er die Bücher, die er übersetzte, selbst. Erst seit *Nachtgewächs* entsprechen die Übersetzungen dem Stand seiner künstlerischen Entwicklung, und erst seitdem haben die übersetzten Werke auf sein Werk auch Einfluß genommen.

Barnes: Nachtgewächs

Absurder Zufall: auch in Djuna Barnes’ *Nightwood* (1936), in Hildesheimers Übersetzung 1959 als *Nachtgewächs* erschienen, liest jemand *Niedergang und Ende des römischen Kaiserreiches*, allerdings nicht wie in *Jack und Jenny* als stilvolle Ablenkung während der Bombardierung Londons, sondern irgend jemand in irgendeiner Toilette, und zwar sämtliche Bände, während ein anderer draußen auf und ab läuft: ein Bild der Nervosität, das Doktor O’Connor, eine der Hauptfiguren, mit spöttischem Pinselstrich malt (S. 188). Sonst aber verhalten *Jack und Jenny* und *Nightwood* sich zueinander wie Tag und Nacht, buchstäblich, Walter Jens sprach geradezu von einer „Zufalls-Wende“ in der Entwicklung Hildesheimers.[7]

Guido Bruno (alias Curt Kisch) fragte Djuna Barnes im Dezember 1919, rund achtzehn Jahre vor Erscheinen von *Nightwood*, weshalb sie „nur so schrecklich morbide“ sei. „‚Morbide?’, war ihre