Scheiterndes

Volker Jehle

Scheiterndes

Kunst und Leben: Wolfgang Hildesheimer

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.

Verlag Traugott Bautz GmbH 99734 Nordhausen 2003
ISBN 3-88309-117-0

Inhalt

3 Ironiker in Graubünden oder Das Lachen im Hinterkopf. Zum 65. Geburtstag
9 Ein Buch, das sich von alleine schrieb
11 Einleitung. Zu *Wolfgang Hildesheimer. Eine Bibliographie*
14 Erleichterung eines Aussteigers. *Endlich allein*
15 Kulmbacher Rede über Wolfgang Hildesheimer
21 Flucht als Vorstoß
28 Kunst aus Kunst. Gedanken zur Collage *Windsbrautzug*
31 Die letzten Zettel
33 Vita Wolfgang Hildesheimer
36 Das Gesamtwerk im Überblick
43 Das Hildesheimer-Archiv
46 Sterbensmüde bleib ich am Leben. Zum 70. Geburtstag
48 Nachlese. Notate und Zitate von Wolfgang Hildesheimer
50 Das Ende kommt doch. Die Hörspiele
61 Das Ende im Anfang. Die Theaterstücke
73 Vorbemerkung zum Materialienband
74 Mit dem Bausch, dem Bogen. Gruppe 47
76 Gesammelte Werke – die Abschiedsvorstellung
86 Scheiterndes
88 *Quellennachweise*

Ironiker in Graubünden oder Das Lachen im Hinterkopf

Zum 65. Geburtstag

Früher habe ich, mit hinterhältigem Vergnügen, die von mir rezensierten Bücher meist zerpflückt, habe ihnen Fehler und Unwahrscheinlichkeiten nachgewiesen – und mich übrigens dabei ganz an die Manier Hildesheimers gehalten, der, auch in *Marbot*, Goethes unglaubwürdige Charakterzeichnung in den *Wahlverwandtschaften* nicht unbemängelt lassen kann, und der auch, zum Beispiel, das Mozart-Bild derart gesäubert hat, daß – keines mehr da ist. Nebenbei: ich kann's auch nicht ganz lassen, unterlaufen Hildesheimer, auch in *Marbot*, Unwahrscheinlichkeiten, zum Beispiel bezüglich Goethe: er läßt Marbot einen Satz Goethes kritisieren – immerhin macht Marbot 1830 Selbstmord! –, den man erst in Goethes Nachlaß gefunden hat.

Dennoch – beginne ich, wie Walter Jens begonnen hätte, und Jens hier zu erwähnen ist nicht völlig unpassend, wie sich bald zeigen wird: „Meine Freunde, ich bin begeistert!"

Marbot ist, was man ein reifes Alterswerk nennen könnte, eine Verdichtung und Vertiefung sämtlicher Themen und künstlerischer Fertigkeiten, die den Autor ein Leben lang bewegt haben, die er nun überlegen handhabt, die er in der gesamten europäischen Kultur seit der Antike – Malerei, Musik, Philosophie, Ästhetik und Literatur – verankert.

Das bedeutet, konkret, daß fast vierzig Gemälde und Bauwerke, über fünfzig Maler und Architekten erwähnt und, teils ausführlich, besprochen werden: Hildesheimer ist Maler und Graphiker, hatte mehrere Ausstellungen, lernte überdies in England Innenarchitektur und, nebenbei und von ihm nicht gern erwähnt, Bühnenbildner.

Eine, hier allerdings kurze, Reihe Komponisten wird genannt: Hildesheimer hat sich über zwanzig Jahre mit Leben und Werk Mozarts befaßt; der Name Mozart fehlt in *Marbot*, wobei natürlich die Frage auftaucht, ob *Marbot* nicht die freie Variation *Mozarts* darstellt, zumal da Franz Loquai die Anagrammatik beider Namen

herausgefunden hat: les beau arts et Mozart/Meauxart – Martbeaux/Mozart – Marbot. Dann wäre Mozart in *Marbot* ständig präsent; Hildesheimer läßt die Familie Marbot wohl nicht ganz umsonst, dem Mythos nach, einer alten französischen Adelsfamilie entstammen.

Nahezu sechzig Persönlichkeiten der Literatur und Philosophie werden genannt, von ihnen fast fünfzig Werke, teils ausführlich, besprochen; oft ausgesprochen ausgefallene Autoren und Titel, wie zum Beispiel Thomas de Quincey: Confessions of an English Opium Eater, was ich zunächst – und das wäre in *Marbot* nicht ganz unwahrscheinlich – trotz des ausführlichen und doch nicht vollständigen Registers am Ende des Buches – für Fiktion hielt, bis ich das Buch in einem – garantiert nicht gefälschten – Antiquariatskatalog angeboten sah.

Hildesheimer zitiert neben griechischer, lateinischer, italienischer, französischer, deutscher und spanischer Literatur vor allem englische; so läßt er, zum Beispiel, Marbot einen Macbethmonolog („die Welt ist ein Schattenspiel") verbessern: zuerst gibt er das Original auf Deutsch oben im Text und das englische Original in der Fußnote, dann Marbots Verbesserung in Englisch oben im Text und die deutsche Übersetzung unten in der Fußnote: Hildesheimer hat, unter anderen, Barnes, Gorey, Sheridan, Shaw und Joyce übersetzt, war während es zweiten Krieges englischer Nachrichtenoffizier in Palästina und bei den Nürnberger Prozessen Simultandolmetscher, später Mitherausgeber der Prozeßakten.

Seinen „Helden" läßt Hildesheimer sich in Urbino zur Ruhe setzen, wo Hildesheimer bis vor wenigen Jahren selbst ein Haus hatte; und selbst seine, seltenen, Exkurse über Essen und Kochen sind fundiert: Hildesheimer züchtet Küchenkräuter, rezensiert Kochbücher und hat, erstaunlicherweise, Grass zum *Butt* gratuliert, was er später allerdings wieder, teilweise, zurücknahm: das sei doch kein Jahrhundert-Buch, sondern eher ein Jahrfünfzig-Buch.

Kurz: Wolfgang Hildesheimer ist kompetent in jeder Hinsicht, bis, vielleicht, auf den leisen Mangel an deutschen Romantikern (Tieck und Novalis hätten, zumindest als Kontrast, gut gepaßt), aber da hatte er „in der deutschen Schule gefehlt", war schon im

Exil in Cornwall und las Shakespeare – der dann auch ausgiebig in *Marbot* behandelt wird (die „beiden Schlegel“ werden wohl, deutsche Romantiker!, vor allem wegen A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung erwähnt).

Mit Nennung Shakespeares sind wir, endlich, an einem greifbaren Punkt des thematischen Geflechts angelangt: Hamlet als die überragende Gestalt vieler Werke Hildesheimers (der, zum Beispiel, 1961 seinen Roman über Hamlet aufgab), ganz ähnlich wie in Goethes *Lehrjahre* – die in *Marbot* folglich auch behandelt werden.

Es wird Zeit, das Vorfeld des Buches zu verlassen, um die inhaltliche Seite, die Handlung, vorzustellen; aber da zeigt sich rasch, daß Inhalt und Form nicht, wie üblich, getrennt werden können: stets wird man auf die Bildungsfracht zurückgewiesen, die Handlung existiert fast nur in Form von Kunst- und Kulturreminiszenzen.

Die pure Handlung, in dürren Worten, ist folgende: Marbot schläft, 19-jährig, mit seiner Mutter, flieht vor dieser Situation nach Italien, kehrt nach dem Tod seines Vaters, nach zwei Jahren, zurück und setzt die Inzestbeziehung fort. Wiederum flieht er, allerdings erst nach knapp drei Jahren, nach Italien: seine zweite italienische Reise, diesmal aber endgültig. Er läßt sich, wiederum nach ausgiebigem Kulturgenuß – wozu die Affaire mit Ottilie von Goethe und Terese Guiccioli vermutlich auch gehören – in Urbino nieder, wo er noch ein paar Jahre lebt, von wo aus er noch eine Reise nach Paris macht, ehe er, 29-jährig, Selbstmord begeht; die Leiche wird nie gefunden, der Gaul kehrt einfach ohne Reiter zum Stall zurück, was, wie der Erzähler bedauert, viel zu romantisch ist.

Was Hildesheimer zuvor noch nie versucht hat, was er ablehnt und was er zuletzt auch in *Marbot* scheitern läßt, spielt er in diesem Buch durch: die psychologische Motivation der Tat „Inzest“ und ihre Konsequenz, die Tat „Selbstmord“, die er beide in größte Zusammenhänge stellt.

Marbots Konsequenz ist, wie gesagt, der Selbstmord; Lady Catherine, die Mutter, stirbt eines frühen Todes, an jener berühmten „Krankheit zum Tode“, also an „gebrochenem

Herzen“, wie der Erzähler sagt, wobei er sich für den trivialen Ausdruck entschuldigt.

Marbot ist eine „gefälschte Biographie“, wie Hildesheimer sein Projekt in einem Artikel in der *Zeit* nannte, d. h. die Person Marbot ist erfunden, eine Reihe Personen aus seinem nächsten Umkreis ebenfalls, aber er begegnet vielen berühmten Künstlern des frühen 19. Jahrhunderts; so, zum Beispiel, Goethe (was der Erzähler bedauert, da alle jungen Engländer das getan hätten, und so gewöhnlich sei Marbot sonst nicht gewesen); er lebt einige Zeit mit Byron in Pisa, wird von Platen in Urbino besucht, spaziert diskutierend mit Schopenhauer durch die Boboli-Gärten von Florenz, besucht Delacroix in seinem Pariser Atelier und Leopardi im Haus seiner Eltern in Recanati.

Alle Gespräche, Begegnungen und Bemerkungen dieser Personen über „jenen seltsamen jungen Engländer“ sind natürlich erfunden, ebenso die Briefe von und an Marbot und sein dreibändiges Tagebuch mit allen Notizen über Malerei und Gemälde, als deren zukünftigen Herausgeber sich der Erzähler vorstellt (Hildesheimer erfindet eine komplette Rezeptions-geschichte der, natürlich erfundenen, ersten und verstümmelten Ausgabe der Aufzeichnungen). Doch nie ist zufällig, *wem* Marbot begegnet, *welches* Bild von *welchem* Maler er beschreibt, betrachtet oder auch nur erwähnt, welches Buch von welchem Autor er gerade liest oder besitzt, oder in welches Theaterstück er geht und in welcher Begleitung er sich dabei befindet.

Goethe, natürlich, der das ganze Buch durchzieht, die *Wahlverwandtschaften* (wo die Naturgesetzlichkeit sexueller Verbindungen und die ethische Verantwortung diskutiert werden), die *Lehrjahre* (wo Hamlet diskutiert wird, die Chance eines mäßig Begabten zur künstlerischen Reife: Scheitern als Alternative), der *Werther*, natürlich (Selbstmord aus verunglückter Liebe), der *Faust*, wenn auch in englischer Übersetzung von Gower (mit dem Problem des Sinnes sämtlicher Bildung) – es ist mir unmöglich, hier alle Beziehungen darzustellen, die vom mitgewälzten Bildungsgut in *Marbot* ausgehen, die die Problematik kommentieren, relativieren und perspektivieren. Alle Bezüge, Begegnungen oder Lektüre oder Gemälde, sind völlig

wahrscheinlich und, oft in mehrfacher Hinsicht, beziehbar: ein Meisterwerk technischer Perfektion, ein Zeugnis höchsten handwerklichen Könnens.

Hildesheimers Hoffnung, man würde einmal über *Marbot* promovieren, kann ich nur teilen, auch wenn ich glaube, er hat hier, wieder einmal, maliziös durchblicken lassen, der absurde Autor schätze sich glücklich über jeden Versuch, ihm das eigene Werk zu erläutern, was er ohnehin für absurd halte. Jedenfalls: ein Seminar eines ganzen Semesters wäre wohl kaum ausreichend, alle Werke zu analysieren, um festzustellen, weshalb sie genau an dieser Stelle in *Marbot* erwähnt werden, ob diese Interpretation möglich sei, oder ob gar Hildesheimers Denkanstöße gängige Interpretationen umwerfen könnten.

Marbot begeht Selbstmord, da er versagt hat: „selbst ein Hamlet spielt mit dem Gedanken des Selbstmordes". Er hat eine ungeheure Tat begangen, die er nur als großer Künstler „objektivieren" könnte, womit sie einen Sinn bekäme. Er ist jedoch Feind eines jeden Dilettantismus, und so versagt er sich alle künstlerische Kreativität, versucht statt dessen, anhand des Werkes, die psychologische Motivation des Künstlers zu entdecken, die gerade zu diesem Sujet und zu dieser Form geführt hat. Auf diesem Weg muß er scheitern: für Hildesheimer manifestiert sich das Genie gerade in der absoluten Rätselhaftigkeit, der systematischen Erhellung der Einsicht in die Unmöglichkeit, aufklärende Erkenntnisse aus der Verbindung von Leben und Werk zu erhalten. Sobald Marbot sein Scheitern erkannt hat (daß er selbst kein Genie ist, weiß er bald), nimmt er sich die Freiheit zum Freitod.

Man könnte das ganze Buch auch als Diskussion des Problems von Recht und Unrecht des Selbstmordes lesen: Marbot beklagt sich an einer Stelle, der englischen Sprache fehle ein Wort wie „Freitod": self-murder klinge häßlich, free death spreche hingegen richtig an. Hierher gehören (neben Werther) Schopenhauer (der den Selbstmord ablehnt) und Montaigne (der ihn befürwortet), wieder Hamlet (insgesamt fünfmal, wenn ich mich recht entsinne, geht Marbot in dieses Theaterstück) und, nicht zuletzt, Leopardi, dem Marbot seine mangelhafte Entschlußkraft vorwirft; ich halte

sogar für möglich, daß Bettina von Arnim vor allem wegen ihres Buches über die Günderode, eine Selbstmörderin, erwähnt wird.

Die Verarbeitung des Inzests zeitigt natürlich religiöse Skrupel: die Familie Marbots, genauer die der Mutter, ist in Rom konvertiert, der Beichtvater der Mutter ist Jesuit, die Mutter wirft sich auch zeitlebens ihre Sünde vor – während sich Marbot von allen ethischen und religiösen Bindungen löst. Da tauchen reihenweise Konvertiten auf (wie Angelus Silesius, Herzog Anton Ulrich, Winckelmann u. a.), aber auch sexuell Auffällige (wie etwa Byron, der 1818 England wegen seiner Beziehung zu seiner Stiefschwester verlassen mußte; oder Platen, der homosexuell war, wie übrigens Winckelmann auch, dessen Mord vielleicht sogar eine Auftragsarbeit der Jesuiten war: gedungener homosexueller Mörder?); und wieder paßt Hamlet, der seiner Mutter eine Inzestbeziehung mit dem Bruder seines Vaters vorwirft.

Selbstverständlich wird Freud erwähnt, aber auch Sophokles zitiert – auf Griechisch –, Platen hat ein Ödipusdrama geschrieben, Hofmannsthal übrigens auch (der als einer der wenigen Künstler aus der Zeit fällt), und selbst *De arte poetica* ist nicht nur wegen der Ästhetik angeführt, sondern wegen des gewaltigen Spottes über Halb- und Möchtegern-Künstler am Schluß des Textes, wo sogar, mythologisch bezogen, das Wort „incestus“ fällt.

Nicht daß der Erzähler etwa seine Quellen derart plump ausführt! Horaz steht in ganz anderem Zusammenhang, ebenso wie die Ödipusdramen Platens und Hofmannsthals nirgends erwähnt werden – im Gegenteil, wie der Maler mit dem Pinsel tupft Hildesheimer sein Material zum Bild zusammen; anders gesagt: im souveränen Umgang mit seinem thematischen Material komponiert er eine Symphonie: ich habe noch längst nicht alle thematischen Linien genannt, da wären noch die Komplexe Natur-Intellekt (hierher etwa die vielen Landschaftsmaler), Individuum-Gesellschaft (Außenseiterdiskussion), Kreativität-Müßiggang-Melancholie u. a. m.

Die Einteilung in sechs Großabschnitte scheint mir eine Einteilung in sechs Sätze zu sein, in denen jedesmal alle Themen enggeführt werden; eine Chronologie der Ereignisse gibt es nicht, jedes Ereignis wird mehrfach ausgewertet, Namen- und

Bereichskombinationen des Anfangs finden sich gegen Schluß wieder; der erste Satz ist kompositorisch als Ouvertüre zu verstehen (allgemeiner Aufriß aller Themen), und der letzte Satz als Koda (kaum noch neue Namen, eher allgemeine, rückorientierte und zusammenfassende Kommentare). Die Nennung von Palladios Rotonda scheint mir nicht zufällig: Palladio gilt als Meister der Symmetrie – doch, ehrlich gestanden, ich war froh, bisher den Stellenwert der Namen und Werke inhaltlich einigermaßen festlegen zu können; den strukturellen Stellenwert, so auch die Einteilung in verschieden lange Absätze, deren Teilung in Zitat und Erzählerrede sowie die Bedeutung der verschieden häufigen Auslassungspunkte (mit und ohne Klammer) überlasse ich meiner Zukunft – wo ich, bei mehr freier Zeit, die rund fünfzig Seiten Notizen zur Struktur sicher noch auswerten werde.

Hildesheimer hat also sein Material, wie absichtlich, zur Freude eifriger Philologen, versteckt angelegt; er spottet übrigens einmal in *Marbot* über den Übereifer eines Herausgebers oder Biographen. Funde, wie die Sache mit Horaz, den Ödipusdramen oder den Konvertiten, sind also beabsichtigt und wohl auch, wenn man diese bewußte Behandlung der Technik bedenkt, nicht „hineininterpretiert".

Als Beispiel nehme ich das eher beiläufige, sich in nichts von vielen ähnlichen unterscheidende Zitat aus Büchners *Leonce und Lena*: „Er war so alt unter seinen blonden Locken. Den Frühling auf den Wangen und den Winter im Herzen. Das ist traurig". Diese Stelle steht in der Ouvertüre, man kann folglich annehmen, daß sich umfassende, das Buch bestimmende Bezüge daran festmachen lassen. Schon in der Rede anläßlich der Verleihung des Büchner-Preises 1966, die den bezeichnenden Titel trägt: *Georg Büchners atemlose Melancholie*, betonte Hildesheimer die mangelhafte Toleranz einem Verfolgten gegenüber, der so, aus welchen Gründen auch immer verfolgt, ins Abseits gerate; außerdem sieht Hildesheimer in Büchner einen Menschen, dessen Werk nicht vom Leben getrennt werden kann: „[...] Er war alles in einer Person, politischer Agitator, Wissenschaftler, Schriftsteller, potentieller Menschenfreund, Menschenverächter aus bitterer Erfahrung [...]"

(Reclam, *Büchner-Preis-Reden 1951 – 1971*, S. 170); zudem konstatiert er bei Büchner einen Zwiespalt aus Aktion und Frustration, schließlich Resignation: „[...] Der Zwiespalt begann nach der Flucht aus Darmstadt, als sein Antrieb und sein Drang zur Aktion erlahmt waren, als seine Hoffnung sich zur Enttäuschung und schließlich zur Resignation wandelte, als er seiner – von je latenten – Melancholie zumindest ein Theaterstück lang freien Lauf ließ [...]. Sein Traum war ausgeträumt, und so flüchtete er für kurze Zeit in einen anderen Traum. Dieser Traum heißt ‚Leonce und Lena', er ist ein melancholisches Meisterwerk, eine Tragikomödie des Leerlaufs und der Frustration [...]" (S. 171f.); in seiner Rede behandelt Hildesheimer nahezu ausschließlich dieses Stück Büchners, das sämtliche für Hildesheimer relevanten Themen anklingen läßt; so sogar eine formale Assoziation, allerdings auf Prosa übertragen: „[...] es gibt, meines Wissens, kein anderes Stück, dessen Handlung vom Dialog so wenig vorwärtsgetrieben wird, wie dieses, in dem jeder gesprochene Satz ein retardierendes Moment ist [...]" (S. 173).

Um dem Vorwurf zu entgehen, dem üblichen, ich hätte diese Stelle überbewertet, zitiert Hildesheimer in seiner Rede eben jenen Satz („Er war so alt [...]"): „[...] Leonce und Lena sind melancholische Figuren. Aber nicht nur das: sie sehen und kommentieren nichts anderes als Melancholie, und zwar nicht nur ihre eigene, sondern auch die ihrer Partner. Wir haben es also mit einfacher und dazu mit doppelt verfremdeter, das heißt sozusagen mit einer dreifachen Manifestation der Melancholie zu tun. So sagt Lena von Leonce: ‚Er war so alt [...]'" (S. 175). Hildesheimers Kommentar zu diesem Satz: „Das ist vortrefflich gesagt, es charakterisiert Leonce erschöpfend." Hildesheimer verfolgt dieses Büchner-Zitat in seiner Rede noch weiter („Der müde Leib findet sein Ruhekissen überall, doch wenn der Geist müd' ist, wo will er ruhen?") und gibt die, bei Büchner so nicht ausgeführte Antwort: „Im Jenseits".

So weit führt Hildesheimer das Büchner-Zitat in *Marbot* nicht, benutzt aber, in einer der vielen thematischen Linien, das ganze Buch als Flucht in dieses „Jenseits". Natürlich behandelt er Leonces Selbstmordversuch und dessen ironische Verhinderung in

seiner Rede ebenso, wie er mit Nachdruck auf Büchners lebenslange Beschäftigung mit dem Selbstmordgedanken hinweist.

Um abschließend, entsprechend der Rotonda, wieder auf Jens zu kommen, sei noch eine weitere Stelle genannt, an der sich zeigt, daß in *Marbot* jederzeit mit Anspielungen auf aktuelle Literatur gerechnet werden muß, selbst wenn keine Namen fallen. Ich kann hier nicht den ganzen Absatz hersetzen, doch ziemlich unvermittelt beginnt der Erzähler: „[...] Ich habe niemals die Ansicht vertreten, daß der Biograph vor dem Schlafzimmer haltzumachen habe, da das erotische Leben seines Helden zu ihm gehört und wesentlich – wenn nicht gar den wesentlichen – Aufschluß vermittelt [...] die Basis des persönlichen Erlebens und damit der Erfahrung [...] also genau jenes Element, das dem Betrachter das Nacherleben vermittelt, indem es eine tiefere Schicht des Künstlers freilegt; genauer gesagt: indem es die Libido des Künstlers zu erforschen sucht [...]" (S. 152f.).

Das erinnert an den Roman von Walter Jens: *Der Mann, der nicht alt werden wollte*; das Buch erschien 1955, wurde pünktlich 1980 neu aufgelegt, der Held heißt Wolfgang Bugenhagen (selbst der Nachname erinnert rhythmisch an Hildesheimer); der Roman ist Wolfgang Hildesheimer gewidmet, in *Marbot* taucht außerdem der Name Jens in der Liste der Personen auf, denen Hildesheimer für ihre Mithilfe zu danken hat. In Jens' Roman heißt es an einer Stelle – und auch in diesem Roman begibt sich ein Biograph auf die Jagd nach seinem, ebenfalls erfundenen, Protagonisten: „[...] Ich weiß, man hat es mir oft verübelt, daß der Bereich des Erotischen in meinen Büchern nicht genügend berücksichtigt wird. Ich bin mir darüber im klaren, daß man mir das Fehlen sexueller Analysen als einen Mangel und das Verschweigen libidinöser Affekte als Prüderie ankreiden wird [...] So wenig ich verkenne, daß die Verlobungszeit bei Wolfgang manche Spuren hinterlassen hat, die auch in seinen Werken eingegraben sind, so nachdrücklich muß ich darauf hinweisen, daß sowohl Gewissenhaftigkeit wie Integrität des Forschers gebieten, vor der Tür des Schlafzimmers haltzumachen. Mag man mich abermals prüde nennen: naturalia sunt turpia; ich brauche, mit Oscar Wilde zu sprechen, ein

stinkendes Ei nicht ganz aufzuessen, um zu wissen, daß es faul ist [...]“ (ed. 1980, S. 111f.).

Offenbar wurde die Frage des Freitodes, schon früh, von Jens und Hildesheimer diskutiert, und vermutlich ist die Frage für Hildesheimer bedrohlicher – allerdings möchte ich nun natürlich nicht der gleichen Sucht verfallen, psychologisierend vom Werk auf den Autor zu schließen –, sonst hätte er wohl schon so früh wie Jens, literarisch, damit gespielt. Abgesehen davon hält *Marbot* nicht, was der Erzähler an der zitierten Stelle verspricht: sämtliche Darstellungen erotischer Szenen machen, wenn auch nicht gerade vor der Schlafzimmertür, so doch vor dem Bettvorleger halt. Hildesheimer verfolgt, demnach, schon im ganzen Buch, was er Marbot erst zuletzt einsehen läßt: daß libidinöse Affekte nichts Letztgültiges aussagen können: *Marbot* als gekonnter, sich selbst relativierender, folglich für sich selbst sprechender Beitrag zur Möglichkeit, heute Biographieschreibung betreiben zu können.

Die nahe Zusammenarbeit von Jens und Hildesheimer steht außer Frage: Jens berichtete detailliert, in seinem Seminar *creative writing: Über Winckelmanns Tod* (sic!), also schon 1979/80, über Hildesheimers Projekt. Außerdem erzählte mir Helmut Heißenbüttel, Hildesheimer lasse jedes seiner Bücher von Jens korrekturlesen.

Heißenbüttel – und er muß es wissen, hat er doch selbst in diesem Jahr einen Gedichtband unter dem Titel *Ödipuskomplex made in Germany* veröffentlicht – kommentierte *Marbot* außerdem: „[...] Wenn man ihn so drüber reden hört, ist das ganz gut, aber wenn er’s dann, nicht mehr als Projekt, im einzelnen ausführt [...] trocken. Und das bei dieser Thematik! Da kommt er ständig mit Ödipuskomplex und Freud. Ich habe noch nie ein Buch über ein derart delikates erotisches Thema gelesen, das so trocken abgehandelt wird [...]“ (Autorenseminar Wintersemester 1981/82 Universität Mainz, am 9. 11. 81).

Nun wirklich zum Schluß: in der *Zeit* vom 4. 12. 81 wird *Marbot* von verschiedenen Mitarbeitern empfohlen, und zwar von Raddatz als leichte Lektüre – muß er kompetent sein! –, von Petra Kipphoff für fortgeschrittene Leser – immerhin –; ich halte es da eher mit Rudolf Walter Leonhardt, der dem Buch viele Leser

wünscht – wofür vielleicht schon gesorgt ist, nachdem es in der Dezemberliste der Südwestfunk-Besten auf Platz eins gerückt ist.

(1981)

Ein Buch, das sich von alleine schrieb

Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes

Er schreibe nicht mehr, das sagte Wolfgang Hildesheimer schon oft. So auch im Frühjahr 1982, aber – fügte er damals hinzu – es gäbe da einen Text, eigentlich nur den Nukleus eines Textes, der langsam wachse, ganz von allein, ungefähr um einen Satz im Monat, höchstens um zwei. Die monatlich sich einstellenden Sätze haben aus den fünf Seiten für Max Frisch (in der Festschrift zu dessen 70. Geburtstag 1981) ein kleines, fein ausgestattetes Büchlein ergeben, ein Buch, das sich gleichsam alleine geschrieben hat. Zu Beginn einer Lesung, kürzlich in Hannover, sagte Hildesheimer, er lese nun aus einem „misanthropischen" Buch, einem „humoristischen" Text, einem „pessimistischen Manifest". In der Tat sind alle drei Charakteristika in diesem Buch vereint, wie bisher stets bei Hildesheimer, wenn auch mit immer neuer Gewichtung; nur: ob diese Mitteilungen tatsächlich noch an Max *Frisch* gerichtet sind, wird bei fortschreitender Lektüre immer fraglicher. Der Text hat seit seinem Anfang als Nukleus eine Wandlung vollzogen, weg von Max Frisch, hin zu einem Max, der mit vertraulichem „Du" angesprochen wird, das aber jeden Zeitgenossen meinen kann, auch einen solchen, der nicht Max heißt.

Ein misanthropisches Buch: „überhaupt finde ich, daß der Lebensvollzug immer grausamer wird. Die potenziert anwachsende Umweltliebe, der natürlich auch ich allmählich erliege, zeitigt eine gewisse Menschenverachtung, der ich ebenfalls allmählich erliege." Hatte man damals den *Lieblosen Legenden* vorgeworfen, daß sie angesichts des zerstörten Deutschland lachen konnten, so könnte man sich heute wundern, daß diese „Mitteilungen" angesichts der drohenden Katastrophe lachen. Und gelacht wird, wenn auch mit dem Lachen dessen, der seine Verzweiflung nur noch mühsam tarnen kann: „angesichts der Natur [...] sitze ich – verzeih mir die grausige Ausmalung – bei Campari-Soda, zähle die beginnenden Hautkrebse meiner

Mitmenschen und versuche, ihre Lebenserwartung abzuschätzen, denn alle sitzen sie ja da, in Erwartung des Lebens, deren frohes Erschauern sie stets wieder von neuem überkommt, allerdings wohl nicht mehr lange".

„Das Ende einer Welt" zeigt sich wieder, nur bezieht es sich nicht zurück wie in den *Lieblosen Legenden*, im „Maxtext" bezieht es sich voraus: „es ist eben nicht, wie die Wissenschaftler uns, mit beträchtlichem Erfolg, weiszumachen suchen, fünf vor zwölf, es besteht daher keinerlei Anlaß zur Panik, da es – Dir brauche ich das wohl nicht zu sagen – bereits dreivierteldrei ist, und jede Panik wäre eine müßige und unangemessene Anstrengung."

Hier kommt kein Gelächter auf, lachen kann nur der Ich-Erzähler, und auch das nur mühsam, als *wolle* er noch einmal lachen, solange er es überhaupt noch kann: „es wird uns alle vergehen, lieber Max, das Hören und das Sehe, als erstes aber das Lachen."

Ein humoristischer Text? Gewiß, die Passage über den Salzburger Aufzug, in dem der Erzähler oft vergeblich wartet, bis die geforderten „Nur sechs Personen" beieinander sind, mag mit befreitem Lachen quittiert werden, wenn auch mit nachdenklicher Miene. Aber im Ganzen hat Hildesheimer seinem Text alle jene Prägungen genommen, die allzu kalauernd und elegant-witzig gewesen wären.

Ein pessimistisches Manifest? Ganz gewiß. Es ist zu spät, um etwas gegen den drohenden Untergang zu unternehmen, man kann sich höchstens auf sich selbst oder in sein Gebirgsdorf oder auf einen luftigen Standort über triftigen Gründen zurückziehen und Wein genießen, solange überhaupt noch etwas genießbar bleibt. Ein wenig carpe diem steckt in diesem Text: „du siehst also, lieber Max, Fortschritt überall. Bevor er sich vollends ausgebreitet hat – und manch ein Anzeichen spricht dafür, daß wir ihn jeden Augenblick zu fürchten haben – solltest Du noch einmal herkommen, wer weiß, wie es *nach* diesem Augenblick aussieht." Eine Änderung der Situation ist nicht mehr zu erwarten: „neulich war ich sogar bei einer Gesellschaft. Ich sah sofort, daß sie verändert werden müßte, veränderte sie und ging früh nach Haus. Seitdem habe ich auch zu Gesellschaften keine Lust mehr." Wer

auf keine Änderung mehr hoffen kann, und wer die drohenden Katastrophe bewußt kommen sieht, wer wach beobachtet, wie die meisten der sogenannten Mitmenschen sich vor den Zeichen verschließen, der hat wohl Grund zur Flucht: „im Frühjahr höre ich das Gras wachsen. Mitunter klingt es ein wenig schrill, dann aber doch wieder so verlockend, daß ich hineinbeißen möchte, welcher Verlockung ich bisher widerstanden habe. Ja, lieber Max, ich habe, weiß Gott, lange genug das Weite gesucht, aber ohne jemandem zu nahe treten zu wollen, was, wie Du weißt, ohnehin nicht meine Art ist, darf ich von mir sagen: ich habe es gefunden."

Ein misanthropisches Buch, ein pessimistisches Manifest, und humoristisch nur soviel, daß einem das Lachen im Halse stecken bleibt; auf der letzten Seite, gegen Ende der „Mitteilungen", steht eine knappe Formulierung, die eigentlich zum Lachen reizen könnte: „wes der Mund voll ist, dem geht das Herz über, seien wir also froh, daß der Magen nicht mitkommt ..."

(1983)

Einleitung

Wolfgang Hildesheimer. Eine Bibliographie

Diese Bibliographie ist die erweiterte und ergänzte Umarbeitung der Magisterarbeit *Wolfgang Hildesheimer. Eine bibliographische Werkgeschichte*, die 1983 vom Fachbereich Philologie I der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz angenommen wurde.

Die Magisterarbeit basierte auf Dierk Rodewalds Pionierleistung, seiner sehr gründlichen Bibliographie zu Hildesheimer, die bis 1971 führt und als Anhang zu dem von Rodewald herausgegebenen Materialienband *Über Wolfgang Hildesheimer* (edition suhrkamp 488) abgedruckt wurde. Dieser Band wird in dieser Bibliographie stets als „Rodewald 1971" zitiert.

Die meisten Arbeiten über Wolfgang Hildesheimer nach 1971 basieren auf Rodewald, teils ohne seine Angaben nachzuprüfen, was, wie sich herausgestellt hat, durchaus notwendig gewesen wäre: in einigen Fällen konnten die von ihm verzeichneten Artikel nicht gefunden werden, trotz intensiver Sucharbeit in Bibliotheken, Zeitungs- und Privatarchiven. Solche Titel werden in dieser Bibliographie vermerkt – man kann einmal erwähnte Titel nicht stillschweigend übergehen –, aber mit * bezeichnet, dem Zeichen für sämtliche Ungeklärtheiten in dieser Bibliographie.

Rodewalds Bibliographie konnte also nicht einfach bis zum Stand von 1971 übernommen werden, auch aus anderen Gründen als den eben genannten: manch neuer Titel mußte aufgenommen werden, manche Korrektur ergab sich, außerdem mußte ein neues, dem Stoff angemesseneres System eingeführt werden. Es ergaben sich völlig neue, bei Rodewald nicht verzeichnete Gruppierungen, wie z. B. „Lesungen" oder „Allgemeine und übergreifende Arbeiten" und andere mehr. Das Verzeichnis der Collagen und Zeichnungen Wolfgang Hildesheimers ist das erste dieser Vollständigkeit: bisher wurden nur Auswahlverzeichnisse als Anhang zu Ausstellungskatalogen gedruckt; bei Rodewald fehlt dieser Aspekt der Arbeit Wolfgang Hildesheimers völlig.

Die einer Einleitung gewöhnlich zukommenden einleitenden Bewegungen spare ich bei dieser Einleitung zum größten Teil aus: Formales habe ich formalisiert und im Register-Teil untergebracht. Inhaltliches zu einzelnen Gruppen habe ich vor die betreffenden Gruppe gestellt. Präzisierendes zu einzelnen Titeln gebe ich als Anmerkung unter den betreffenden Titeln – bleibt also ein kleiner Rest von Allgemeinem, den ich in dieser Einleitung nicht vorenthalten möchte:

Diese Bibliographie erhebt keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit, im Primär-Teil ist der Anspruch ein wenig höher: es kam darauf an, sämtliche Texte Wolfgang Hildesheimers zu erfassen, selbst kleine Statements, und sämtliche Bilder, selbst flüchtige Skizzen. Dies kann natürlich nur näherungsweise erreicht werden, vor allem bei ausländischen Publikationen, deren Erfassung oft von Zufälligkeiten abhängt. Immer wieder, und noch jetzt, kommt es vor, daß man auf völlig neue Titel stößt. Deshalb habe ich auch auf eine Numerierung selbst des Primär-Teils verzichtet: jede neue Bearbeitung würde das ganze Nummerngebäude zum Einsturz bringen. Lediglich die selbständigen deutschsprachigen Buchausgaben sind numeriert – als Hilfe für Antiquare und Sammler, die auch mir viel geholfen haben und noch helfen –, denn allein in dieser Gruppe wage ich Anspruch auf absolute Vollständigkeit.

Im grundsätzlichen Unterschied zum Primär-Teil wählt der Sekundär-Teil aus, und zwar nicht nur nach thematischer Wichtigkeit eines Artikels, sondern zuweilen, ganz ungeniert formal, nach der Länge: unter zwanzig Zeilen eines anonymen Artikels in einer Zeitung geringer Verbreitung verdienen in der Regel die Aufnahme nicht. Ist ein solch kurzer Artikel von einem bekannten Autor, etwa Hans Werner Richter zu *Mozart*, oder ist man erstaunt, wie ein Hinweis, anonym, kurz und ohne jeglichen inhaltlichen Bezug, auf *Mozart* in *Patterns of Prejudice* (London) gelangt – dann lohnt das die Aufnahme des bibliographischen Nachweises durchaus, wenn das auch meist schon genügt, die Lektüre des Artikels erübrigt sich meist. Dasselbe gilt auch von manchen Titeln, die der Kuriosität halber aufgenommen worden sind, wie z. B. *Das totale Mozart-Menü. Aperitif Hildesheimer*, oder *War*