

## INHALT

### Einleitung

3

### Erster Teil

#### Surrealismus und Kritische Theorie

12

### Zweiter Teil

#### Die Kritik der Geschichte

mit Hilfe von WALTER BENJAMIN und THEODOR W. ADORNO  
erläutert an dem Bericht *Hier stehe ich und kann nicht anders* (1960)

36

### Dritter Teil

#### Die Möglichkeiten der Kunst nach 1945

und das surrealistische Modell erläutert an der phantastischen  
Reisebeschreibung *Zeiten in Cornwall* (1971)

74

### Vierter Teil

#### Das surrealistische Bild

und die paranoisch-kritische Aktivität SALVADOR DALIS  
erläutert an den Collagenbänden *Endlich allein* (1984), *In Erwartung der  
Nacht* (1986), *Landschaft mit Phoenix* (1991)

149

### Literaturverzeichnis

168



WOLFGANG HILDESHEIMER

Poschiavo, Sommer 1967

[Bildauschnitt: Peyer, S. 41]

## EINLEITUNG

### EIN BIOGRAPHISCHES VORWORT

Am 21. August 1991 starb Wolfgang Hildesheimer im Alter von 75 Jahren in seinem selbstgewählten Schweizer Exil in dem kleinen Ort Poschiavo im Kanton Graubünden. Er ist der einzige deutsche Schriftsteller, der – wenn man so sagen will – zweimal ins Exil ging, in den Jahren 1933 und 1957.

1946, ein Jahr nach Kriegsende, kehrte Hildesheimer aus Palästina, wohin er mit seiner Familie geflohen war, in die Bundesrepublik heim und ließ sich in Ambach am Starnbergersee als Maler nieder. In seinem Atelier im Lekker-Haus (Seeheim, Seeleiten 65), wo er im Jahr 1949 zusammen mit seinem Freund, dem Komponisten Wolf Rosenberg, wohnte und an den Wintertagen so entsetzlich fror, dass er in das kleinere und wärmere Schlafzimmer umziehen musste, wo es aber zu dunkel zum Malen war, schrieb er – gewissermaßen in Ermangelung einer sinnvolleren Tätigkeit – seine *Lieblosen Legenden*,<sup>1</sup> über die Hyldrych Blanke einmal gesagt hat, dass sie „so lieblos nicht sind“<sup>2</sup>. 1953, ein Jahr nach dem Erscheinen der *Legenden*, dieses auch international äußerst erfolgreichen Erzählbands, siedelte Hildesheimer nach München über. Vier Jahre später verließ er gemeinsam mit seiner Frau, der Malerin Silvia Hildesheimer, die bayerische Heimat, um sich in Poschiavo in der Schweiz niederzulassen, der letzten Station „on a real odyssey“<sup>3</sup>, die ihn nach Berlin, Kleve, Nijmegen, Mannheim, Farnham, Jerusalem, London, Nürnberg, Ambach und München geführt hatte.

Die Übersiedelung in die Schweiz gestaltete sich allerdings nicht ohne anfängliche Schwierigkeiten, denn die eidgenössische Fremdenpolizei in Bern verweigerte das „Gesuch“ des Künstlerpaars und nur mit großem Einsatz, ärztlichem Attest und Garantien seines Verlags durch den

---

<sup>1</sup> Vgl. Heißerer (2002): *Das Paradies der falschen Vögel*, S. 27; dazu Jehle (Hrsg.) (1989): *Wolfgang Hildesheimer*, S. 19

<sup>2</sup> Blanke (1967): <*Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage*> *Eine Begegnung mit Wolfgang Hildesheimer*, S. 36; Blanke betont den gesellschaftskritischen Aspekt im Werk Hildesheimers

<sup>3</sup> Lea (1979): *Wolfgang Hildesheimer and the german-jewish experience: Reflections on Tynset and Masante*, S. 21

Züricher Anwalt Dr. Wettstein sowie mit Hilfe der Fürsprache eines prominenten Vertreters des „geistigen Lebens“ in der Schweiz, des Schriftstellers Friedrich Dürrenmatt, konnte am Ende ein „Rekurs der behördlichen Verweigerung“ doch noch erwirkt werden.<sup>4</sup>

Hildesheimer führt in seinem Brief an Dürrenmatt als Grund für die beabsichtigte Übersiedelung das bayerische Klima an, unter dem er leide, was nicht sonderlich überzeugend klingt. Wahrscheinlicher ist, dass Hildesheimer sein eigentliches Motiv Dürrenmatt verschweigt, das in dem Wunsch bestanden haben mag, sich aus dem politischen und kulturellen Leben der Adenauer-Ära zurückzuziehen, das ohne weltoffene Linke wieder in restaurative Denkstrukturen zurückfiel und den Heimkehrer – wie Blanke schreibt – davon abhielt, sich „des wiedergefundenen Vaterlands“ „zweifelnd [zu] versichern“.<sup>5</sup> In einem Interview mit Paul Schorno, das am 9. August 1975 in der Basler National-Zeitung erschienen ist, äußert Hildesheimer, der gelegentlich vorgab, sich über politische Dinge nicht äußern zu wollen, dass er einer „heimatlosen Linken“ angehöre.<sup>6</sup> Bei genauerer Betrachtung gewinnt man hingegen den Eindruck, dass sein freiwilliges Exil nicht nur politische Gründe gehabt haben dürfte, sondern dass sich hier ein Künstler von der ganzen Welt zurückziehen will, der wie sein Alter Ego in *Tynset* (1965) daran zweifelt, ob es sich überhaupt noch lohne zu handeln und etwas bewirken zu wollen. Anneliese Löffler erkennt in dem Zweifel eine versteckte „Aufforderung zum Tun“ und weist auf Hildesheimers widersprüchliches Weltgefühl hin, das sich zwischen „Resignation, einer Verzweiflung sogar“ und „aggressiver Auflehnung gegen alle den Menschen unterdrückenden und deformierenden Mechanismen“ bewege;<sup>7</sup> so ist Hildesheimer zwar überzeugt, dass „der Kapitalismus abgeschafft werden muß, [...] Daß, in anderen Worten, die Gesellschaft verändert werden muß“<sup>8</sup>, um nicht wie die Insel der

---

<sup>4</sup> Vgl. Wolfgang Hildesheimer (1999): *Briefe*, S. 70ff; fortan zitiert nach *Briefe* + Seitenzahl

<sup>5</sup> Blanke (1967): *Sein oder Nichtsein*, S. 36

<sup>6</sup> Lea (1997): *Wolfgang Hildesheimers Weg als Deutscher und Jude*, S. 28

<sup>7</sup> Vgl. Löffler (1979): *Von Verzweiflung, Wachsein und Tun. Wolfgang Hildesheimers Werke in DDR-Verlagen*, S. 7

<sup>8</sup> Hildesheimer (1991): *Gesammelte Werke*, hier Bd. VII, S. 145; fortan zitiert nach *GW* + Bd.- + Seitenzahl.

Marchesa Montetrasto unterzugehen, glaubt aber nicht, dass dieses Ende noch abzuwenden ist.

In seinem großen Prosa-Monolog *Tynset* (1965) berichtet Hildesheimer von seinen Motiven für diesen Rückzug in die entlegene Schweizer Provinz; sein Alter Ego in *Tynset*, das sich in der Nachkriegswirklichkeit, die ihm absurd erscheint, nicht mehr zurechtfindet, zieht sich hinter die im Winter unpassierbaren rätischen Alpen zurück, die das Val Poschiavo von der Metropole Zürich abriegeln, um hier Abstand zu gewinnen von der Zeit und ihren Anschauungen. Auch handelt es sich mehr um eine Flucht als um einen geordneten Rückzug, womit auf den Titel des tagebuchartigen Berichts *Die Flucht aus der Zeit* des Dadaisten Hugo Ball<sup>9</sup> angespielt werden soll, der 1927 in der Schweiz publiziert wurde, und in dem Ball das Leiden an der mechanistischen Lebensform zum Thema gemacht hat; der von Ball geäußerte Zweifel, ob es „irgendwo“ im „Stillen Ozean“ eine „kleine Insel“ gebe, die noch „unberührt“ sei,<sup>10</sup> könnte auch von Hildesheimer stammen, dessen wachsende Skepsis mit einer immer kompromissloser werdenden Kritik an der Gegenwart und den in Kurs befindlichen Wertesystemen und Ideologien einhergeht. Die Formeln des „absoluten Abstands“ und „absoluten Zweifels“, mit denen etwa der Frühsozialist und Utopist Charles Fourier (1772-1837) die Distanz beschrieben hat, die den Künstler von seiner Zeit trennt, liefern zugleich Beschreibungskategorien für dessen Befindlichkeit. Es ist die Haltung des Skeptikers, die bei Fourier den satirischen Blick erzeugt, dem die Kultur zur Farce wird und die Hildesheimer in seinem Werk methodisiert.<sup>11</sup> Der Hinweis auf Fourier erscheint auch nicht aus der Luft gegriffen, denn zum einen haben die Sozialwissenschaften der 60er Jahre, allen voran das Institut für Sozialforschung, die revolutionär-utopistischen Schriften Fouriers für sich vereinnahmt und zum anderen bestand eine Verbindung zwischen Hildesheimer und Theodor W. Adorno, der wie dieser mit dem utopischen Surrealismus sympathisierte.

---

<sup>9</sup> Der Dadaismus focht für die Erkennung eines Notstandes, in den die Zeit und auch die Kunst geraten waren und gebrauchte seine Scherze für einen neuen Humanismus. Die Rückentwicklung des Dadaismus in den Surrealismus bedeutete eine Beschränkung auf die Kunst; siehe Schifferli (1957): *Als Dada begann. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*, S. 74

<sup>10</sup> Ball (1927): *Die Flucht aus der Zeit*, S. 4

<sup>11</sup> Vgl. Fourier (1966): *Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen*, S. 7ff.



Dietmar Pleyers Skizze *Wolfgang Hildesheimer. Wo wir uns wohlfühlen. Mitteilungen aus Italien und Poschiavo* (2006) gewährt einen Einblick in das private Leben Hildesheimers in dem beschaulichen Graubündner Städtchen, wohin er sich bereits Ende der 50er Jahre mit seiner Familie zurückzog. Im Gegensatz zur landläufigen Rezeption, die sein Werk unter dem Aspekt des Scheiterns sieht, hinterlässt das Buch in seinen Ansichten von Mensch und Landschaft einen positiven – man möchte fast sagen – idyllischen Eindruck, was insofern bemerkenswert erscheint, als Hildesheimer in seinen Arbeiten der Idylle stets zu Leibe rückt und es sich zur Aufgabe macht, diese als den modernen Mythos zu überführen. Dieser unauflösbare Widerspruch zwischen der Sehnsucht nach heiler Welt einerseits und ihrer Verneinung in der Realität andererseits dynamisiert Leben und Werk des Künstlers, der im Vorwort zu *Mozart* (1977) die Leser auffordert, die „Schwärmer“, die nicht mehr in die Zeit passten, doch leben zu lassen.

Hildesheimers Tätigkeit als Simultandolmetscher bei den Nürnberger Prozessen sowie seine Exiljahre werden in der Forschung als die entscheidenden Faktoren angeführt, die Hildesheimer zu seiner Ästhetik des Scheiterns veranlasst hätten aber auch dazu, sich aus dem deutschen Literaturbetrieb zurückzuziehen, in dem er als Außenseiter und „graue Eminenz“<sup>12</sup> galt. Dieser Analyse tritt Hildesheimer in seinem Gespräch mit Hanjo Kesting entgegen, wenn er betont, dass nicht individuelle Faktoren, wie die „persönlich deprimierenden Umstände des Exillebens“ oder die Zugehörigkeit zum Judentum, die er als ein „ethnisches Vorurteil“<sup>13</sup> betrachte, sondern die Katastrophenerfahrungen des 20. Jahrhunderts der Grund für „seine Verzweiflung“ seien, einer nicht subjektiven sondern „objektiven Verzweiflung“;<sup>14</sup> wie auch die Erfahrung des Exils – so Hildesheimer – vom Künstler der

---

<sup>12</sup> Hirsch (1997): *Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie. Zum Künstlerbild bei Wolfgang Hildesheimer*, S. 107

<sup>13</sup> Über Hildesheimers Verhältnis zum Judentum vgl. dazu Hermann (Hrsg.) (1993): *Wolfgang Hildesheimer: Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe >Zeugen des Jahrhunderts<*, S. 18ff; Hildesheimer weist auch darauf hin, dass das „Wort >Jude< in seiner Familie selten vorkam und deutsches Kulturgut in ihr „eklatant“ vorhanden war.

<sup>14</sup> Vgl. Kesting (1982): *Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur*, S. 52ff.

Nachkriegszeit objektiviert werden müsse und als objektivierter Erfahrung einen festen Bestandteil seines inneren Mikrokosmos darstelle.<sup>15</sup>

Auch wenn Hildesheimer stets darauf verweist, sich im Judentum nicht verwurzelt zu fühlen, wird man doch nicht umhin können zu bemerken, dass hier ein jüdischer Intellektueller mit dem kulturellen Erbe Deutschlands ringt, dem die deutsche Sprache, Literatur, Kunst und vor allem die Musik am Herzen liegt, dieser Liebe aber nur Ausdruck zu geben vermag, indem er sie ins Bizarre und Absurde wendet, mit Zuhilfenahme eines ganz besonderen und wie Henry A. Lea ihn nennt „antic surrealist humor“, der allerdings nicht mehr von der Angst des Fremdseins erlösen kann.<sup>16</sup>

Wie Hilde Domin, die 1954 nach 22jährigem Exil in Santo Domingo, wo unter anderem André Breton ihr Gast in der *Avenida Independencia 94* war, in die Bundesrepublik heimkehrte, so zählt auch Hildesheimer zu den Neuanfängern aus den Kreisen der Emigranten, die „draußen“ früher mit dem Surrealismus in Berührung gekommen waren und ihre Erfahrungen nun einbrachten.<sup>17</sup> Während seiner Zeit in London, wo er von 1937 bis 1939 an der *Central School of Arts and Crafts* Zeichnen und Bühnenbilderei studierte, gehörte Hildesheimer einem Kreis junger Adepten des Surrealismus an, der ihn – wie er 1959 in seinen *Empirischen Betrachtungen* schreibt – „geprägt“ habe. Der Surrealismus, dieser viel berüchtigte „radioaktive Kadaver“<sup>18</sup>, stellte in der sich nach 1945 weiter verschärfenden Bewusstseinskrise des Westens im Hinblick auf die Bewältigung der dringenden Fragen der Gegenwart ein geistiges Reservoir dar, aus dem die Nachkriegsliteratur sich bedient hat und das bis heute nicht erschöpft ist.

---

<sup>15</sup> Die Forschung schlägt Hildesheimers monologische Prosa *Tynset* (1965) und *Masante* (1973) irrtümlicherweise der Exilliteratur zu; dazu Lea (1979): *Wolfgang Hildesheimer and the german jewish experience: reflections on Tynset and Masante*, S. 19 u. ders. (1997): *Wolfgang Hildesheimers Weg als Jude und Deutscher*

<sup>16</sup> Vgl. Lea (1979): *Wolfgang Hildesheimer and the german-jewish experience*, S. 25f.

<sup>17</sup> Vgl. Domin (1974): *Von der Natur nicht vorgesehen*, S. 40

<sup>18</sup> Breton (1960): *Nadja*, Übers. u. Nachwort v. Max Hölzer, S. 9; Titel des französischen Originals von 1928: *Nadja*





WOLFGANG HILDESHEIMERS Collage

*Flucht*

[Blattbeigabe zu Hildesheimer (1991): Rede an die Jugend]



## ZUR VORLIEGENDEN STUDIE

Anders als die werkgeschichtliche Untersuchung Peter Hanenbergs *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers* (1989), die vor allem auf die Chronologie und Nähe zu den ihr zugrunde gelegten Texten Wert legt, beleuchtet die vorliegende Studie das Werk Hildesheimers unter historisch-ökologischen, philosophisch-ästhetischen Aspekten und versucht dieses als radikale Protestfigur gegen eine Kultur, die Auschwitz hervorbrachte und deren vollständige Erneuerung bis heute aussteht zu deuten. Dabei wird besonders auf zwei Sprachproduktionen, die monologisierende Prosa *Tynset* und das formale Experiment *Marbot. Eine Biographie* (1981) eingegangen, da diese beiden Bücher den Radius, die Reich- und Tragweite seines gesamten künstlerischen Schaffens bezeichnen. Der spezifische Beitrag dieser Studie zur Modernereflexion und zur Diskussion um eine moderne Ästhetik besteht darin, den Einfluss des Surrealismus auf das Werk Hildesheimers kenntlich zu machen, indem die gleichgerichteten Intentionen von Surrealismus und Kritischer Theorie aufeinander bezogen und Parallelen zwischen Hildesheimers ästhetischer Praxis und Theodor W. Adornos kunsttheoretischen Schriften, die ihre Voraussetzung in Walter Benjamins dialektischem Materialismus der Geschichte haben, aufgezeigt werden. Benjamin hatte in den 30er Jahren den Surrealismus in sein Projekt einbezogen.<sup>19</sup> Da das letzte Jahrzehnt ein wachsendes Interesse an Adornos ästhetischen Schriften sowie ein wachsendes Interesse am Surrealismus mit sich gebracht hat,<sup>20</sup> liegt es nahe Adornos Ästhetik im Zusammenhang mit dem Surrealismus zu deuten, wobei von der Nähe eines Kunstwerks oder Künstlers zu Adorno auf seine Wahlverwandtschaft mit dem Surrealismus geschlossen werden kann. So verweist etwa Werner Spies mehrfach legitimierend auf Adorno, um Elemente und Charakteristika der surrealistischen Bildsprache Max Ernsts wie etwa die Marginalisierung des Thematischen bei

---

<sup>19</sup> Unter dem Einfluss des Surrealismus stehend hat Benjamin der Idee des geschlossenen Systems eine Absage erteilt und ihm das gleichsam kompositorische Verfahren konstellativer Darstellung, genannt Montage, entgegengestellt.

<sup>20</sup> Vgl. Bernstein (2006): *Intact an fragmented bodies: Versions of ethics „after Auschwitz“*, S. 31f.

gleichzeitigem Anstieg der Reflexion des Materials theoretisch zu fundieren.<sup>21</sup> Elisabeth Lenk, die Autorin von *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus* (1971), legt schlüssig dar – dass der Surrealismus die Praxis war und ist die zur Kritischen Theorie passt und umgekehrt die Kritische Theorie die Theorie war und noch ist, auf die hin die surrealistische Praxis angelegt ist.<sup>22</sup> Wenn der Surrealismus – wie Dietrich Hoß und Heinz Steinert in ihrer Einleitung zum Sammelband *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie* (1997) darlegen, gerne von seinen Manifesten her verstanden werde, habe Kritische Theorie in der Person Adornos eine Affinität zur Kunst vor allem zur Musik, aber auch zur Literatur.<sup>23</sup> Surrealismus und Kritische Theorie weisen demnach einen gemeinsamen ästhetisch-theoretischen Nenner auf und lassen sich miteinander verrechnen. In der „Kunstfeindlichkeit“ der deutschen politischen Kultur erkennt Lenk den eigentlichen Grund für das Misslingen der Surrealismus-Rezeption in Nachkriegsdeutschland (– im Dritten Reich war die Beschäftigung mit dem Surrealismus verboten)<sup>24</sup>, denn weder die Surrealisten noch Adornos ästhetische Schriften seien – wie Lenk schreibt – im deutschsprachigen Raum adäquat rezipiert worden.<sup>25</sup>

Die Studie ist in vier Teile gegliedert: Der erste Teil bezieht Surrealismus und Kritische Theorie aufeinander, die als Verfahren der Geschichts- und Rationalitätskritik deklariert werden und bietet einen schwerpunktmäßigen Überblick über den jüngeren Stand der Surrealismus-Forschung, über Arbeiten, die für diese Studie maßgebend sind. Der zweite Teil unternimmt die Kritik der Geschichte mit Hilfe Benjamins und Adornos, wobei die Dialektik von Kunst und Geschichte – wie sie Adornos Ästhetik zugrunde liegt – vorausgesetzt wird (– moderne Kunst ist immer auch Kritik der Kunst bzw. ihrer geschichtlichen Bedingungen). Der dritte Teil leistet einen Beitrag zur

---

<sup>21</sup> Vgl. Spies (1988): *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, S. 19

<sup>22</sup> Vgl. Lenk (1997): *Kritische Theorie und surreale Praxis*, S. 19

<sup>23</sup> Vgl. Hoß/Steinert (1997): *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie*, S. 8

<sup>24</sup> Dazu Bürger (1996): *Der französische Surrealismus Studien zur Avantgardistischen Literatur*; Bürger geht in seinen Studien von einem Misslingen der Surrealismus-Rezeption in Deutschland aus

<sup>25</sup> Vgl. Lenk (1997): *Kritische Theorie*, S. 19

Modernereflexion, indem er nach den Chancen und Möglichkeiten der Literatur nach 1945 auch im Hinblick auf die französische Theorie, die wie die Kritische Theorie vom Surrealismus beeinflusst ist, fragt – Jean François Lyotards philosophisches Hauptwerk *Le différend* (1983) ist auch das Resultat seiner Auseinandersetzung mit Adornos kultur- und kunsttheoretischen Positionen; hierbei wird Hildesheimers fiktionale Biographie *Marbot* besonders berücksichtigt, die deutliche formale und inhaltliche Bezüge zu Adornos *Ästhetischer Theorie* und zur *Dialektik der Aufklärung* aufweist; ferner wird am Beispiel der phantastischen Reisebeschreibung *Zeiten in Cornwall* (1971) von Hildesheimer das surrealistische Modell näher erläutert, das sich unter anderem der Vorarbeit Paola Gambarotas verdankt, deren minutiös recherchierte Arbeit *Surrealismo in Germania. Riposte e contributo dei contemporanei tedeschi* (1997) für diese Studie maßgeblich ist.<sup>26</sup> Gambarota geht davon aus, dass der Surrealismus die neue deutschsprachige Literatur geprägt habe, wobei – ihrer Ansicht nach – der genaue Anteil, der dem Surrealismus an der neuen Literatur tatsächlich zukomme, nur anhand von Untersuchungen einzelner Texte ermittelt werden könne. Aus diesem Grund will diese Studie weder einen Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Endgültigkeit in der Beantwortung der Frage erheben, ob es einen deutschsprachigen Surrealismus gibt, bestenfalls kann sie zu einer Verbesserung der Material- und Forschungslage beitragen, indem sie einzelne Texte Hildesheimers, *Vergebliche Aufzeichnungen* (1962), *Tynset* (1965), *Zeiten in Cornwall* (1971), *Marbot* (1981), den Roman *D'Alemberts Ende* (1970) von Helmut Heißenbüttel sowie dessen Gedichtband *Kombinationen. Gedichte 1951-1954* (1954) als surrealistische Textproduktionen ansieht. Der vierte Teil unternimmt den Versuch einer Beschreibung der Collagen Hildesheimers und deutet diese im Kontext des Surrealismus und Salvador Dalis paranoischer Aktivität.

---

<sup>26</sup> Gambarota entwickelte ihr surrealistisches Modell anhand von Einzeluntersuchungen ausgewählter Werke des Surrealismus, wie Aragons *Le Paysan de Paris* (1926), Bretons *Nadja* (1928), Benjamins Fragment gebliebenem *Passagenwerk*, das er 1927 unter dem Arbeitstitel >Pariser Passagen< begonnen hatte.



ERSTER TEIL

SURREALISMUS UND KRITISCHE THEORIE

## WAS SURREALISMUS UND KRITISCHE THEORIE WOLLEN

Der Surrealismus, der in Deutschland auf nur geringe Resonanz stieß, entstand um das Jahr 1920 aus einem Freundeskreis junger französischer Intellektueller, konstituierte sich im Jahr 1924 als organisierte Gruppe und wurde in der Zwischenkriegszeit zu einer über nationale Grenzen hinausgreifenden kulturevolutionären Bewegung. Nachdem in der Hitler-Zeit eine offene Auseinandersetzung mit seinem revolutionären Programm unmöglich gewesen war, verweigerte sich auch das bundesdeutsche Kulturleben der Adenauer-Ära dem surrealistischen Einfluss. Erst Ende der 60er Jahre fand eine, auf ein nicht sehr breites Publikum beschränkte Auseinandersetzung mit der surrealistischen Bewegung statt. Wilfried Becker weist in seinem Vorwort zu seiner Übersetzung der *Ode an Charles Fourier* (1982) von André Breton darauf hin, dass sich der unbefriedigende Verlauf der Rezeptionskurve des Surrealismus in Deutschland an den Veröffentlichungen von deutschen Übersetzungen aus dem Werk der Integrationsfigur der surrealistischen Bewegung ablesen lasse, denn bis zum Tode Bretons im Jahr 1966 sei lediglich ein einziges größeres Werks in deutscher Sprache erschienen, *Nadja*, das 1960 von Max Hölzer ins Deutsche übersetzt wurde. Die für das Verständnis der Bewegung so zentralen Manifeste des Surrealismus seien erst im Jahr 1968 auf dem Höhepunkt der Studentenrevolte erschienen. Aber bis in die 80er Jahre habe man sehen können, dass sich das Interesse vor allem auf Breton als den führenden Exponenten der Bewegung konzentrierte. Die Weigerung sich mit dem surrealistischen Gedanken eingehender zu befassen, finde bis heute seinen Ausdruck in stereotyp wiederholten Diffamierungen Bretons, den man „Papst des Surrealismus“ oder anders nenne. Die teils aggressive Abwehr surrealistischer Ideen müsse – wie Becker meint – um so mehr erstaunen, da in Bretons Gedankenwelt Gestalten der deutschen Geistesgeschichte, von Meister Eckhart und Paracelsus über Hegel, Novalis, Arnim und Hölderlin bis zu Engels und Freud, eine wesentliche Rolle spielten. Zeitgleich mit dem Zerfall der Studentenbewegung

allerdings habe sich die deutsche Welle der Surrealismus-Rezeption verlaufen und von Breton seien neben dem lediglich in Teilübersetzung veröffentlichten Essayband *Das Weite suchen* (1981) in Folge nur noch wenige in Sammelwerken verstreute Einzeltexte erschienen. Vor allem das lyrische Werk Breton sei, sehe man von dem 1919 in Zusammenarbeit im Philippe Soupault entstandenen Band *Die magnetischen Felder* (deutsch 1981) ab, in Deutschland praktisch unbekannt.<sup>27</sup>

Diese Studie geht davon aus, dass Surrealismus und Kritische Theorie als Bewegungen in den 70er Jahren zu Ende gegangen und seitdem immer mehr zu Gegenständen der Philologie und Geschichtsschreibung geworden sind; sie geht aber auch von der Annahme der „Aktualität“ und „Gegenwärtigkeit“ beider Denkmodelle aus, deren Stärke in ihrer Negativität, ihrer Lust am absurden Bild, ihrer Kritik liegt, die – wie Elisabeth Lenk betont – „heute nötiger denn je“ scheint.<sup>28</sup>

Surrealismus und Kritische Theorie seien – wie Lenk bemerkt – zwei Arten des Umgangs mit der „historisch irrational gewordenen Rationalität“<sup>29</sup>, die erst vor dem Hintergrund des „Entzauberungsprozesses“ durch die Wissenschaften und der Katastrophenerfahrungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine Wahrnehmungskrise der modernen Industrialisierung auslösten,<sup>30</sup> verständlich werden.<sup>31</sup> Bereits 1921 hat der surrealistische Dichter Yvan Goll in seinem Gedicht *Paris brennt*, einer grell bebilderten Collage der Kehrseiten moderner Zivilisation, das „Knock out“, den Zusammenbruch Frankreichs durch das kulturell vernichtende Phänomen des Dritten Reichs, den „Poker der Kultur“, das „Faustrecht des neuen Jahrhunderts“ „apokalyptische Güterzüge“, „Typhusbaracken“, „Gasfabrik“ und „Totengesang“ vorhergesehen.<sup>32</sup> Vor dem Hintergrund zweier Weltkriege und in Auseinandersetzung mit dem Faschismus entwickelten

---

<sup>27</sup> Vgl. Wilfried Beckers Kommentar zu seiner deutschen Übersetzung der *Ode an Charles Fourier* aus dem Jahr 1982 von André Breton, S. 7ff.; Titel des französischen Originals von 1947: *Ode à Charles Fourier*.

<sup>28</sup> Vgl. Lenk (1997): *Kritische Theorie*, S. 14ff.

<sup>29</sup> Ebenda., S. 7

<sup>30</sup> Vgl. Vietta (1992): *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, S. 245ff.

<sup>31</sup> Zum Rationalisierungs- und Entzauberungsprozess in der Moderne siehe Kiesel (1994): *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne*, S. 29ff.

<sup>32</sup> Vgl. Goll (1996): *Die Lyrik*, Bde. I-IV, hier Bd. I, S. 185ff.



Surrealismus und Kritische Theorie in den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ihre radikale Kritik der rationalisierten Moderne und haben gleichzeitig versucht, die lebendigen Kräfte der Moderne zu verteidigen, indem sie – so Andreas Huyssen – „die latente Irrationalität des herrschenden Rationalitätsprinzips“ freisetzen mit dem Ziel einen neuen Begriff der Wirklichkeit zu schaffen, der das Geistige mit hineinnehme, um auf diese Weise zur Lösung der Krise des Rationalitätsdenkens in der sich globalisierenden Moderne beizutragen.<sup>33</sup> Die Krise des Denkens in der Moderne beantwortet der Surrealismus mit Traum-Aktivität oder paranoisch-kritischer Aktivität, die – wie Salvador Dali in seiner *Unabhängigkeitserklärung* erläutert – Wahn (Wahn als Methode des Zweifels) von Wirklichkeit nicht mehr trenne, um zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von Wahn und Wirklichkeit und damit zu einem erweiterten Wirklichkeitsbegriff zu gelangen, der ganz im Zeichen eines wirklichen Humanismus stehe.<sup>34</sup> Dem wiederum liege – wie Dietrich Mathy ergänzt – die Auffassung zu Grunde, dass das Unbewusste, das Wahnhafte mit der „erlebnistranszendenten Wirklichkeit“ in Zusammenhang stehe und infolgedessen auch den „Zugang zur Vollständigkeit des Realen“ eröffnen könne.<sup>35</sup> Adorno, der gemeinsam mit Max Horkheimer die philosophische und sozialwissenschaftliche Schule der Kritischen Theorie begründete, hat im Rückgriff auf Benjamins dialektischen Materialismus das von Salvador Dali paranoisch-kritische Aktivität genannte Verfahren, welches das vorgeblich Vernünftige subvertiert, indem es im dialektischen Verfahren das vorgeblich Unvernünftige als das eigentlich Vernünftige setzt, auf der Grundlage der konkreten Irrationalität der Geschichte zur Methode surrealistischer Geschichtsschreibung, zur Kritischen Theorie der Geschichte erhoben. Der Surrealismus versteht sich als Korrektiv gegenüber einem irrational gewordenen Rationalismus, der eine Wahrnehmungs- und Erkenntniskrise auslöste, die – um mit Hans Ulrich Gumbrecht zu sprechen – das historische Ende der abendländischen Metaphysik, des Subjekt/Objekt-Paradigmas und des hermeneutischen

---

<sup>33</sup> Zum Zusammenhang von Postmodernismus und Globalisierung vgl. Huyssen (2006): *Introduction: Modernism after Postmodernity*, S. 1ff.

<sup>34</sup> Vgl. Dali (1974): *Unabhängigkeitserklärung*, S. 419f.

<sup>35</sup> Vgl. Mathy (1994): *Europäischer Surrealismus oder: Die konvulsivische Schönheit*, S. 123

Felds einleitete.<sup>36</sup> Surrealismus sei vor allen Dingen – wie Dali pointiert –, „Protestattitude“ gegenüber einem „naiven Realismus“, dem er eine „verfremdete Dimension“ hinzugewinne, die den Schein der dinghaft wahrgenommenen Welt des „naiven Realismus“ zerstöre.<sup>37</sup> Als ästhetische Praxis, die letztlich der Aufhebung der „Verzerrungen“ und „Zerstörungen“ diene, habe der Surrealismus auch – wie Mathy anmerkt – einen normativen Rang: „Den Surrealismus allein als ästhetische Strömung zu betrachten, sei inadäquat: Richten doch die Surrealisten, welche tiefe Abscheu vor dem Krieg eint, ihren absolut radikalen Non-Konformismus auf Kunst und Zivilisation gleichermaßen.“<sup>38</sup> Die dialektische Methode oder paranoisch-kritische Aktivität des Surrealismus, die der Aufhebung bzw. Kritik der zerstörten bzw. verzerrten Wahrnehmung dient, gelangt in den automatischen Texten der Surrealisten zur Anwendung, in „Gedanken-Diktaten“<sup>39</sup>, „Monologe[n]“<sup>40</sup> oder „inneren Diktat[en]“<sup>41</sup>, wie Hildesheimer seine surrealistischen Sprachproduktionen bezeichnet, so in *Vergebliche Aufzeichnungen* (1962), *Tynset* (1965) oder *Zeiten in Cornwall* (1971), in denen ein einzelnes namenloses Ich, ein Sammler – Denkbild des Surrealismus – sein Unterbewusstsein nach Bruchstücken einer verlorenen Vergangenheit durchsucht, indem es einzelne Erinnerungssplitter aus dem ihm absurd erscheinenden historischen Kontinuum herausprengt, um nach Art des Mythologen eine Neuordnung der Dinge, der surrealistischen Fundsachen in der Gegenwart und eine neue (surrealistische) Wahrnehmung auf diese zu etablieren.<sup>42</sup> Surrealistische Texte seien insofern „kastrierte Texte“<sup>43</sup>, als in ihnen – wie Dali schreibt – intellektuelle Verzweiflung angesichts des latenten Irrationalismus der Geschichte und der Verzerrungen der Wahrnehmung durch die Geschichte virulent werde, die selbst als

---

<sup>36</sup> Zum Ende des hermeneutischen Felds vgl. Gumbrecht (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, S. 60; zum Begriff der epistemologischen Modernisierung siehe Gumbrecht: *Kaskaden der Modernisierung* (1998)

<sup>37</sup> Vgl. Dali, S. 420

<sup>38</sup> Mathy (1994): *Europäischer Surrealismus*, S. 123

<sup>39</sup> Duplessis (1992): *Der Surrealismus. Schriften zur Kunsttheorie VIII*, S. 43

<sup>40</sup> *GW III*, S. 463

<sup>41</sup> Ebenda, S. 465

<sup>42</sup> Vgl. Dali, S. 173

<sup>43</sup> Ebenda., S. 393

„paranoische(s) Wahnbild“<sup>44</sup>, als „trügerisches Produkt der Wahrnehmung“<sup>45</sup> erscheine und nur vom „verrückten Standpunkt“<sup>46</sup> der paranoischen Phantasietätigkeit aus erfasst und visualisiert werden könne.

Dalis paranoische Bilder sind gewissermaßen der künstlerische Ausdruck dieser Erkenntniskrise, die zwischen den Theoriepolen Erscheinen und Verschwinden, Entdecken und Verbergen verharren und ambivalent scheinen. Das surrealistische Bild, das keine eindeutigen Wahrnehmungen mehr herstelle, setze auf diese Weise die „latente Irrationalität des herrschenden Rationalitätsprinzips“<sup>47</sup> frei. Die Bildmethode der paranoischen Aktivität hat Hildesheimer auch auf seine historisierte fiktionale Biographie *Marbot* (1981) angewandt, die, an das anachronistische Prinzip des Helden gebunden, dessen Leben als Geschichtslüge entlarvt und dieser Art zur erkenntniskritischen Gestalt des modernen Mythos wird. Hildesheimers Collagen hingegen sind weniger Ausdruck dieser Erkenntnis- bzw. Wahrnehmungskrise als ihre Folgeerscheinung; sie spielen – anders als *Marbot* – nicht mehr mit Wahrnehmungen, deren Dialektik sie weitestgehend stillgelegt haben, sondern folgen der in den frühen Texten des Surrealismus bereits angezeigten Tendenz zur Abstraktion. Hildesheimers Collagen und Bilder bezeichnen – wenn man so sagen will – Umschlagspunkte der subjektiven Freiheit in den Materialismus der Geschichte.

#### *COLLÈGE DE SOCIOLOGIE*

In den 30er Jahren arbeitete der Surrealismus an einem neuen Kunstbegriff, der das Imaginäre mit hineinnehmen sollte, um als soziale Triebkraft den Fehlentwicklungen der Moderne entgegenzuwirken. Dieses Ziel verfolgte zu der Zeit auch das *Collège de Sociologie*, das seine theoretische Arbeit zu dem Zweck entwickelte, das Verhältnis von Ästhetik, Religion und Politik in der modernen Kultur zu bestimmen und

---

<sup>44</sup> Dali, S. 201

<sup>45</sup> Ebenda., S. 422

<sup>46</sup> Ebenda.

<sup>47</sup> Hoß/Steinert (Hrsg.) (1997): *Vernunft und Subversion*, S. 10



ein Korrektiv gegen den Utopieverlust, die Erkenntnis- und Sprachkrise und die zentralen Inhalts- und Formprobleme der literarischen Moderne zu schaffen. Ausgehend von der „überkommenen Repräsentation von Gesellschaft“ fragte das *Collège* (George Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris) nach der Bedeutung des Imaginären für die Selbstkonstitution von Gesellschaften. Ferner suchte es nach einem neuen Verständnis des Politischen, das der Rückkehr sakraler Verhaltensdispositionen und der Bedeutung der Ästhetik und der Imagination für die Wahrnehmbarkeit und den Zusammenhalt von Gesellschaften gerecht werde und das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft unter neuer Perspektive beleuchten würde. Zu den regelmäßigen Sitzungen, die das *Collège* von November 1937 bis Juli 1939 im Hinterzimmer der *Galeries du Livre* in Paris veranstaltete, erschien ein ebenso zahlenreiches wie gemischtes Publikum, unter dem sich auch Julien Benda, Drieu de la Rochelle sowie Hans Mayer, Benjamin, aber auch Horkheimer und Adorno befanden; gemeinsam fragten sie nach den religiösen Elementen in den politischen Bewegungen und untersuchten das „Sakrale“, das nur ein anderer Begriff für das Irrationale ist, nicht nur, sondern wollten es in der modernen Kultur als soziale, gemeinschaftsstiftenden Triebkraft wiederbeleben.<sup>48</sup>

#### ADORNO – BENJAMIN – HILDESHEIMER

In seinem 1956 erschienenen Essay *Rückblickend auf den Surrealismus* erläutert Adorno Ziel und Verfahren des Surrealismus:<sup>49</sup>

(1.) Der Surrealismus beabsichtigt eine Korrektur der technifizierten Moderne; er ist das „Komplement der Sachlichkeit“, indem er das Grauen mobilisiert, die „Tabus“ wieder aufdeckt, welche die „Sachlichkeit“ zudeckt, die nicht damit fertig wird, dass ihre Rationalität irrational bleibt. Der Surrealismus sammelt ein, was die Sachlichkeit dem Menschen versagt und errettet das Veraltete, ein „Album von

---

<sup>48</sup> Vgl. Baxmann (1995): *Das Sakrale im Rahmen einer Kulturanthropologie der Moderne*, S. 279ff.

<sup>49</sup> Folgende Ausführungen stützen sich auf Theodor Wiesengrund Adorno (1997): *Gesammelte Schriften*, hier Bd. XI, S.101ff; fortan zitiert nach TWA + Bd.- + Seitenzahl.

Idiosynkrasien“, in denen der „Glücksanspruch“ „verraucht“ ist, der den Menschen in ihrer technifizierten Welt verweigert wird. Wenn der Surrealismus heute „obsolet“ dünkt, so darum, weil die Menschen bereits jenes „Bewusstsein der Versagung“ sich selbst versagen, das im „Negativ des Surrealismus“ festgehalten ist.

(2.) Die surrealistische Verfahrensweise sind Träume, die eine vom bewussten Ich befreite Bildsprache gefunden haben und „beliebig mit den Elementen des Realen umspringen“, um Befremdendes auszudrücken, denn das Vertraute ist vor dem schrecklichen Hintergrund des Weltgeschehens zum Skandal geworden; Lebelement des Surrealismus ist sein „Nonkonformismus“; ihn auf die psychologische Traumtheorie eines Jung oder Freud zu nivellieren, heißt, ihn bereits „der Schmach des Offiziellen zu unterwerfen“: „Was nur Traum sein soll, lässt die Realität unbeschädigt, mag ihr Bild noch so beschädigt sein.“

In seinem *Nachwort zur >>Berliner Kindheit um Neunzehnhundert<<(1950)* von Benjamin begeistert Adorno sich für die surrealistische Atmosphäre des Buchs. Es sei erkennbar, dass bei Benjamin Geschichte und Kunst im Zeichen einer „tödlichen“ Vergangenheit stünden; Benjamins Blick in die Geschichte sei der des „Verurteilten“, der in die tödliche Luft des Märchens falle.<sup>50</sup>

Vergleicht man Benjamins Essay *Der Surrealismus* von 1929 mit Adornos Essay *Rückblickend auf den Surrealismus* von 1956 wird ein mentalitätsgeschichtlicher Wandel offenkundig; denn während Benjamin die Position des Surrealismus zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin bestimmt, besteht für Adorno ein Viertel Jahrhundert später die Aufgabe des Surrealismus nicht mehr in einer Revolution der Geistesart und Lebensverhältnisse.<sup>51</sup> Folgt man Adornos Ausführungen, so hat der Surrealismus nach 1945 sein revolutionäres Pathos abgelegt, die antikonformen Typen des Surrealismus existierten jedoch weiter: der Träumer, der Denkende, der Wartende. Im Werk Hildesheimers ist jene surrealistisch-antikonformistische Energie deutlich

---

<sup>50</sup> Vgl. TWA XX/1, S. 171

<sup>51</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bde. XII, hier II/1, S. 295ff; fortan zitiert nach WB + Bd. + Seitenzahl; dazu WB II/3, S. 1039

spürbar, indem mit Bluffs und Mystifikationen Wahrnehmung verwirrt und in Zweifel gezogen wird. Adornos Affinität zum Surrealismus wird in seinem Essay *Rückblickend auf den Surrealismus* besonders deutlich, in dem er den Verdienst der surrealistischen Bewegung, dieser wichtigen, vielleicht wichtigsten künstlerischen Avantgardebewegung des 20. Jahrhunderts, um eine moderne Ästhetik anerkennend in Erwähnung bringt. Adorno, der seinen Surrealismus-Aufsatz zwar als Rückblick formuliert, geht dennoch von einer Wiederbelebung des Surrealismus in der Nachkriegszeit unter ästhetischen Vorzeichen aus: „Will man danach [nach 1945] den Surrealismus im Begriff aufheben, wird man nicht auf Psychologie, sondern die künstlerische Verfahrensweise zurückgehen müssen, deren Schema die Montagen sind.“<sup>52</sup> Obschon nach dem Untergang der Stadt Paris, dem Zentrum der surrealistischen Bewegung, die surrealistischen Schocks erheblich an Kraft verloren hatten, geht Adorno von einer ästhetischen Relevanz des Surrealismus für die Nachkriegszeit aus.<sup>53</sup>

Hildesheimer hat das Montageverfahren in seinen Texten und Collagen angewandt, dessen Besonderheit in der Reproduktion von bereits präfabriziertem Material besteht, wobei die jeweilige Synthese des Materials negativ bleibt, d.h. auf kein Ding in der Wirklichkeit mehr ausdrücklich verweist. Bei *Marbot* (1981), Hildesheimers letztem Prosawerk, das sich erst im Zusammenhang mit Adornos *Ästhetischer Theorie* vollständig enträtseln lässt, handelt es sich um einen Montageroman; in diesem programmatischen Buch kehrt Hildesheimer seine gesammelten Absichten als poetologisches Konzentrat noch einmal hervor; auf Grund der ästhetischen Modernität des Buchs wird im Folgenden darauf wiederholt Bezug genommen. *Marbot* ist alles andere als eine traditionelle Biographie, sondern Anti-Biographie, Formexperiment oder auch kunsttheoretischer Essay, der ganz nebenbei die Diskussion um einen erweiterten Naturbegriff sowie den Diskurs der traditionellen subjektivistischen Kunsttheorien aufgreift wie er der *Ästhetischen Theorie* Adornos zu Grunde gelegt ist. Die Bedeutung des

---

<sup>52</sup> TWA XI, 102f.

<sup>53</sup> Zur >Renaissance< des Surrealismus in den 60ern siehe Hötter (1990): *Surrealismus und Identität: André Breton „Theorie des Kryptogramms“; eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks*

Buchs lässt sich allerdings auf der Inhaltsebene nicht ermitteln; hier steht der Rezensent tatsächlich vor einem Rätsel. Eine erfolgreiche Analyse muss vielmehr bei formalen Überlegungen ansetzen, denn mit dieser als Biographie getarnten Montage folgt Hildesheimer dem Trend moderner Kunst zum reinen Formalismus; im Verzicht auf die Inhalte artikuliert Kunst ihren Protest gegenüber der Sinn- und Sprachkrise der Moderne; nicht die Handlung oder die Chronologie der Ereignisse verdienen darum genauere Betrachtung, sondern die Funktionsweise des Buchs, das insofern surrealistisch ist, als dass es die Kritik der Vernunft, die – wie Adorno meint – die aufgeklärte Gesellschaft zur Barbarei hinsteuere, als *story* inszeniert; Sir Andrew Marbot scheitert am Schema der Aufklärung, die – wie es in *Dialektik der Aufklärung* heißt – der „moderne Mythos“ ist. Mit seiner fiktionalen Biographie hat Hildesheimer außerdem eine neue literarische Gattung etabliert, die auf das Ende der Realismen, die Erkenntnis, dass es objektive Wahrnehmung nicht geben kann, in besonderer Weise und vor allem adäquat reagiert. Der >falsche< Roman *D'Alemberts Ende* (1970) von Helmut Heißenbüttel kritisiert in vergleichbarer Weise das Rationalitäts- und Kausalitätsprinzip der Geschichte und – auf die Kunst bezogen – das Entwicklungsgesetz der Handlung, die der Autor am Fortschreiten hindert, indem er die Fiktion ihrer Totalität durch die Montage reproduzierten Materials sprengt; beiden Büchern gelingt es so den geschichtlichen Fortschritt als zweifelhaft, Geschichte als den modernen Mythos zu überführen. In ihrer Kritik der Geschichte sind *D'Alemberts Ende* und *Marbot* surrealistische Kunstwerke und da in ihnen die Probleme und Aporien der Moderne als Formprobleme wiederkehren, ist der ästhetische Status beider Bücher postmodern; an beiden Büchern wird gut sichtbar, wie Sprache, die darauf verzichtet definitive Aussagen über die Wirklichkeit zu treffen und mit ästhetischen Mitteln auf die Wirklichkeit konstruktiv zu reagieren, an ihre Grenzen stößt. Sowohl Heißenbüttels als auch Hildesheimers Texte tendieren darum zum Verstummen, das Samuel Beckett als letzte Möglichkeit der Kunst begriffen hat. Die Grenzen der Sprache in einer restlos aufgeklärten Moderne, ihr Scheitern, ihren Rückfall in Mythologie erläutert Jürgen

Schläger in seiner Arbeit *Grenzen der Moderne: Gertrude Steins Prosa* (1978), in der er anhand anschaulicher Textbeispiele die Sprache Steins, ihren Reduktionismus, den Leerlauf ihrer sprachlichen Muster beschreibt, die so viele Male reproduziert würden bis sie dunkel und fragwürdig erschienen;<sup>54</sup> trotz ihrer definitorischen und begrifflichen Exaktheit erscheint die Sprache des fiktiven Marbot-Biographen Hadley-Chase dunkel, die Fakten und Tatsachen mehr verwirrt, als dass klar würde, wer Marbot gewesen ist; mittels des bewährten biographischen Stils, der vor einer Manipulation der Quellen nicht zurückschreckt, schafft Hadley-Chase eine falsche Klarheit der Fakten, indem er historische Tatsachen und Erfundenes derart ineinander verfranst, dass am Ende auch oder gerade die erfundenen Tatsachen als historische erscheinen. Mit „>Marbot Myth<“<sup>55</sup> parodiert Hildesheimer den Positivismus der historischen Wissenschaften, indem der Leser der Geschichte als der moderne Mythos inne wird,<sup>56</sup> die Hildesheimer im dialektischen Verfahren konstruiert. Dass Adorno und Hildesheimer in ihren ästhetischen Verfahrensgrundsätzen übereinstimmen, wird deutlich, vergegenwärtigt man sich, was Adorno an Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* gutheißt: „das Buch erinnert keine Idylle [...] Mit panischem Schrecken wird das bürgerliche Ingenium, dann der zerfallenden Aura der eigenen biographischen Vergangenheit, seiner selbst inne: als Schein.“<sup>57</sup> So wird auch der Leser dem Leben Sir Andrews Marbots nur als Schein inne und man könnte sagen, dass Marbots spurloses Verschwinden noch über die Inhalts- und Formebene hinaus auf den geschichtlichen Tod des bürgerlichen Subjekts sowie auf die Scheinhaftigkeit seiner Wiederauferstehung, seiner nach Auschwitz fragwürdig erscheinenden Existenz hinweist. Das Buch verhilft somit der Erkenntnis zum Durchbruch, dass der Scheincharakter von Kunst uns heute verdächtig erscheinen muss. Damit ist *Marbot* zugleich die Demonstration dieser Scheinhaftigkeit sowie Anklage gegen den Scheincharakter der Kunst, ihrer geschichtlichen Bedingungen und

---

<sup>54</sup> Dazu Schläger (1978): *Grenzen der Moderne: Gertrude Steins Prosa*.

<sup>55</sup> Wolfgang Hildesheimer (1996): *Marbot*, S.8; fortan zitiert nach *Marbot* + Seitenzahl

<sup>56</sup> Ruoss (1989): *Die Welt schweigt – der Mensch spielt. Wolfgang Hildesheimers Antwort auf das Absurde*.

<sup>57</sup> TWA XX/1, S. 169ff.

Möglichkeiten. Die Dialektik moderner Kunst sei – wie Adorno ausführt – in weitem Maße eine Dialektik von Kunst und Geschichte, die „den Scheincharakter abschütteln will, wie Tiere ein angewachsenes Geweih.“<sup>58</sup>

Es ist anzunehmen, dass Adornos Schriften Hildesheimer beeinflusst haben. Vor allem sein biographisches Spätwerk zeigt sich von der aus Adornos Nachlass 1970 herausgegebenen *Ästhetischen Theorie* inspiriert. Einem Brief Hildesheimers an Peter Härtling vom 3. September 1974 über die historische Person Wolfgang Amadeus Mozarts ist zu entnehmen, dass Hildesheimer genaue Kenntnis auch der *Musikalischen Schriften* Adornos besaß.<sup>59</sup> In dem Brief legt Hildesheimer Härtling den *Don Giovanni* einschließlich Adornos „hinreißende(r)“ *Huldigung an Zerline* ans Herz.<sup>60</sup> Auf ein intellektuelles Einvernehmen zwischen beiden lässt ihr Briefwechsel schließen, zu dem der Artikel *Der Sieg der sich selbst bedroht* des mit Hildesheimer befreundeten Schriftstellers Peter Weiß über den Nahost Konflikt, gedruckt in der Zeitschrift *Die Tat* am 1. Juli 1967, Anlass gab. Da sich Weiß dem Freund gegenüber zu keiner Stellungnahme bereit erklärte, entschloss sich Hildesheimer nach einigem Zögern zu einer offenen Kritik, die unter dem Titel *Denken auf eigene Gefahr* fast einen Monat später am 28. Juli 1967 auf Seite 10 in *Die Zeit* erschien. In seinem Artikel wirft Hildesheimer Weiß unter anderem vor, sich der politischen Sprache und ihrer simplifizierenden Denkschemata zu bedienen, welche die Politik mit ihrem ohnehin eingeborenen Hang zum Totalitarismus zu etwas gänzlich Unwahren, dem negativen Moment in der Geschichte machten. Adorno spricht Hildesheimer brieflich Dank aus für dessen engagierte Kritik, die sich entschieden gegen den „grauslichen“ „Israel-Vortrag“ von Weiß richtete; Hildesheimer dankt zurück und bemerkt: „Oft packt einen das Entsetzen angesichts der eigenen Freunde.“<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> TWA VII, S. 156f.

<sup>59</sup> Briefe, S. 198

<sup>60</sup> Scheible (1977): *Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, S. 93; siehe dazu TWA IV, S. 34f.

<sup>61</sup> Briefe, S. 198 u. 152f.



## SURREALISMUS-FORSCHUNG

In dem im Jahr 1997 erschienenen Sammelband *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie*<sup>62</sup> sind Surrealismus und Kritische Theorie als Verfahren der Geschichts- und Rationalitätskritik deklariert. Der höchst aufschlussreiche Band ist Ergebnis zweier Konferenzen, die in den Jahren 1994 in Lyon und 1996 in Frankfurt am Main stattfanden, wobei den Autoren des Bands daran gelegen war, sich der historischen Grundlagen zu versichern, um von dort aus mögliche Bedeutungen beider Denkmodelle, die als Bewegungen in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts zu Ende gegangen sind, für die Gegenwart zu erarbeiten. In den vierzehn Beiträgen, die der Band zählt, soll – wie Lenk in ihrem Einführungsvortrag schreibt – eine Annäherung an die Frage versucht werden, was von Surrealismus und Kritischer Theorie bleibe bzw. geblieben sei, indem auf die „neue Konstellation nach Auschwitz“, auf die „Reduktion der Alltagserfahrung“ angesichts von Völkermord und Kriegen auf hohem technologischen Niveau und die Schwierigkeiten von Kunst, die aller „Nostalgie bezüglich kulturrevolutionärer Gruppenbildung“ und kollektiven Engagements nach 1945 eine Absage erteile, hingewiesen werde. Bei dem Band handelt es sich um einen „einmaligen Verständigungsversuch“ zwischen der für Frankreich entscheidend wichtigen, in Deutschland „wenig lebendigen Tradition des Surrealismus“ und der in Deutschland lange lebendigen, in Frankreich „recht selektiv aufgenommenen Tradition der Kritischen Theorie“. Dieser spezifisch sozialwissenschaftliche Verständigungsversuch gab mit den Anstoß zu dieser Arbeit, die im Surrealismus ein Verfahren der Geschichts- bzw. Rationalitätskritik erkennt, das in *Dialektik der Aufklärung* der Autoren Horkheimer und Adorno expliziert wurde.<sup>63</sup> Der Band geht weiterhin – wie Gerard Roche in seinem Beitrag formuliert –

---

<sup>62</sup> Die folgenden Ausführungen erfassen die zentralen Gedanken von Lenks Einführungsvortrag: *Kritische Theorie*, in: Hoß/Steinert (Hrsg.) (1997): *Vernunft und Subversion*.

<sup>63</sup> Die Schwierigkeit eines Vergleichs zwischen Surrealismus und Kritischer Theorie besteht vor allem darin, dass Surrealisten zwar gerne von ihren Manifesten her verstanden werden, doch vor allem in bildender Kunst und Literatur und Film arbeiten und zur Theorie nur eine Affinität haben, andererseits die Kritische Theorie in der Person Adornos eine Affinität zur Kunst vor allem zur Musik immerhin auch zur Literatur kaum zur bildenden Kunst hat. Der Vergleich – entschuldigt Lenk – müsse deshalb auf hohem Abstraktionsniveau erfolgen.

von einer „Wahlverwandtschaft“ Adornos zum Surrealismus aus, dessen Schriften von Benjamin, der den Surrealismus in seinem Werk „aufgehoben“ habe, beeinflusst worden seien.<sup>64</sup> Benjamin werde als „Mediator“ des Surrealismus gesehen und für Adorno – wie Hauke Brunkhorst beiträgt – ein „untergründiger Surrealismus“<sup>65</sup> reklamiert, wobei kontrovers bleibe, wie weit die „Wahlverwandtschaft“ Adornos zum Surrealismus letztlich gehe.

Im Jahr 2009 erschien der Sammelband *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. In ihrem Vorwort spricht Freederike Reents von einem „Ausblenden des Surrealismus“ im deutschsprachigen Raum. Für ein „Ausblenden des Surrealismus“ in der deutschen Nachkriegszeit spricht die von Heinz Steinert in *Vernunft und Subversion* überlieferte Episode: Am 17. November 1931 waren in der Frankfurter Zeitung vier surrealistische Lesestücke unter dem Pseudonym Castor Zwieback erschienen, das unmissverständlich auf zwei Autoren hinwies, Theodor Wiesengrund und Carl Dreyfus aus Frankfurt. 1963 dann wurden die vier surrealistischen Lesestücke zusammen mit vierzehn weiteren Stücken unter demselben Pseudonym in der Zeitschrift *Akzente* wieder veröffentlicht – das Epitheton >surrealistische< aber war weggefallen, sie hießen nur mehr Lesestücke.<sup>66</sup>

Von einem prinzipiellen „Ausblenden“ des Surrealismus nach 1945 kann dennoch weder die Rede sein, noch ist die Rezeption des Surrealismus in Deutschland gänzlich misslungen; wenn Louis Janover von den „Ruinen der Avantgarde“ als dem „unüberwindbaren Horizont“ für die Kunst der Nachkriegszeit spricht, dann meint er nichts anderes, als dass der deutsche Schriftsteller nach 1945 den Surrealismus als eine Etappe seines Denkens in sein eigenes Projekt zwangsläufig integrieren müsse.<sup>67</sup>

In seinem Beitrag zum Sammelband *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* wendet Karl Heinz Bohrer richtigerweise ein, dass man den Surrealismus nicht auf eine Verknüpfung von logisch

---

<sup>64</sup> Roche (1997): *Wahlverwandtschaften und surrealistische Inspiration bei Walter Benjamin*, S. 47ff.

<sup>65</sup> Brunkhorst (1997): *Romantischer Impuls und untergründiger Surrealismus bei Adorno*.

<sup>66</sup> Vgl. Steinert (1997): *Warum Professor Adorno in späteren Jahren vom Surrealismus nichts mehr hielt*, S. 116

<sup>67</sup> Vgl. Janover (2003): *Surréalisme, le surréalisme introuvable*, S. 176; dazu Roche (1997): *Wahlverwandtschaften*, S. 47

nicht einleuchtender Wortfolge nivellieren könne, was übrigens weder Adorno noch Benjamin getan haben, und wirft damit die entscheidende Frage auf, welche formalen und inhaltlichen Kriterien ein surrealistisches Werk denn eigentlich aufweisen müsse. Der Sammelband bleibt eine befriedigende Antwort auf diese Frage schuldig. Richtig ist – wie Bohrer sagt –, dass der Surrealismus mehr sei als Träume und es nicht angehen könne, einen Text dann surrealistisch zu heißen, wenn in ihm Träume eine Rolle spielten. Das Kriterium der Traumlogik reichte Thomas Kielinger irrtümlicherweise hin, um Ernst Jüngers Werk in einen Zusammenhang mit dem europäischen Surrealismus zu stellen, was schon darum fragwürdig erscheint, da Jüngers mystisch-idealistische Weltanschauung, sein affirmativer wie unhistorischer Blick auf die Welt des Gegebenen nicht mit dem Wesen der surrealistischen Bewegung zusammenstimmen, die ihre revolutionäre Energie aus marxistischen Ideen, der zeitweiligen praktischen Zusammenarbeit mit der kommunistischen Partei und aus deren antitraditionalistischem Gebaren zog.<sup>68</sup> Fragwürdig erscheint indes Bohrers Behauptung, dass eine Rezeption des französischen Surrealismus in Deutschland überflüssig sei, da der Surrealismus im Grunde nichts anderes sei als eine Rezeption der deutschen Romantik. Der tatsächlichen Trag- und Reichweite des Surrealismus als bedeutende Vorkriegsavantgardebewegung wird Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Beitrag zum Sammelband eher gerecht, wenn er sich auf Benjamin berufend vom Surrealismus als eine gemeinsame europäische „Energie“ spricht, dabei aber auf das heikle Epitheton >revolutionäre< „Energie“ verzichtet.<sup>69</sup> Gumbrechts offene Definition eröffnet einer europäischen Surrealismus-Forschung Möglichkeiten und ist – bei genauer Betrachtung – dem Surrealismus-Begriff Hildesheimers vergleichbar, der davon spricht, dass der Surrealismus als „Begriff, Schule, Ziel“ zwar „mausetot“ sei, sich aber als „Form der Perzeption“ dennoch erhalten habe und ihm als „Lebensgefühl“ inzwischen „in Fleisch und Blut übergegangen“ sei.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Dazu Kielinger (1995): *Der schlafende Logiker Ernst Jünger und der europäische Surrealismus*.

<sup>69</sup> Vgl. *WB* II/3, S. 1031

<sup>70</sup> Vgl. Hildesheimer (1991): *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hier Bd. VII, S. 820; fortlaufend zitiert nach *WH* + Bd.- + Seitenzahl

Die Begriffe „Energie“ und „Lebensgefühl“ erscheinen hier als Synonyme. Es wäre noch anzumerken, dass der Sammelband *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* gerade das literarische Feld der unmittelbaren Nachkriegszeit ausspart, die ja im Hinblick auf Wiederanknüpfungsversuche der deutschen Intelligenz an die künstlerische Avantgarde der Vorkriegszeit von ganz besonderem Interesse ist.

In ihrer sehr gut recherchierten Arbeit über den deutschsprachigen Surrealismus der Nachkriegszeit *Surrealismo in Germania. Riposte e contributo dei contemporanei tedeschi* (1997) entwickelt Paola Gambarota aus der vergleichenden Analyse surrealistischer Klassiker wie Aragons *Le Paysan de Paris* (1926), Bretons *Nadja* (1928), Benjamins Fragment gebliebenem *Passagenwerk*, das er 1927 unter dem Arbeitstitel *Pariser Passagen* begann, eine Art surrealistisches Modell; zudem entfaltet sie ein minutiös recherchiertes Panorama der surrealistischen deutschsprachigen Produktion der unmittelbaren Nachkriegszeit bis Mitte der 60er Jahre. Für die Deutschen in dieser Zeit galt es nachzuholen, notiert Hildesheimer in seiner Vorbemerkung zum Auswahlband *Samuel Beckett: >>Auswahl in einem Band<<*, der im Jahr 1961 erschien.<sup>71</sup> In Deutschland kam es tatsächlich zu Anschlussversuchen an die Vorkriegsavantgarde. Elisabeth Lenk und Rita Bischof, (– Bischofs Arbeit *Teleskopagen*<sup>72</sup> leistet einen wichtigen Beitrag zur Surrealismusforschung, indem sie das Phänomen des Surrealismus philosophiegeschichtlich fundiert –), die 1992 die Forschungsgruppe *Anknüpfung an die Avantgarde nach 1945* ins Leben riefen, machen immer vor dem Hintergrund historisch-philosophischer Aspekte deutlich, dass für die deutsche Kunst der Nachkriegszeit ein erheblicher Nachholbedarf bestand, eine Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten und Formen stattgefunden hat. Anders sieht es Peter Bürger, der in seinem Buch *Der französische Surrealismus. Studien zur Avantgardistischen Literatur*<sup>73</sup> der deutschen Intelligenz abgesehen von Benjamin ein gebrochenes Verhältnis zum Surrealismus attestiert und bestenfalls für

---

<sup>71</sup> Vgl. *WH VII*, S. 317

<sup>72</sup> Bischof (2001): *Teleskopagen, Wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*.

<sup>73</sup> Bürger (1996): *Der französische Surrealismus*.

die Zeit nach den Maiereignissen von 1968 ein Überspringen des surrealistischen Funkens auf Deutschland feststellen kann. Für Bürgers Annahme spricht auch, dass die vier breit angelegten Anthologien über den Surrealismus erst seit den späten 70er Jahren erschienen: *Als die Surrealisten noch recht hatten* (1976), *Das surrealistische Gedicht* (1985), *Das Paris der Surrealisten* (1986), *Surrealismus in Paris* (1990). Als Grund für die verspätete Aufnahme des französischen Surrealismus in Deutschland führt Bürger vor allem die misslungene Poststrukturalismus-Rezeption an; so hätten Initiatoren des Surrealismus wie etwa Paul Valéry und Tristan Tzara dem Poststrukturalismus wie der französischen Theorie an sich nahegestanden.<sup>74</sup>

1992 legte die Forschungsgruppe *Anknüpfung an die Avantgarde nach 1945* am Seminar für deutsche Literatur und Sprache der Universität Hannover unter Leitung von Lenk und Bischof ein Buch zu dem Zweck vor einige Irrtümer der Nachkriegsgeschichtsschreibung zu korrigieren; es handelte sich dabei um eine Veröffentlichung mit Arbeiten der deutschen Surrealistin Anneliese Hager, die in den frühen 60er Jahren ihre Gedichte in Zeitschriften und Anthologien wie *Phases*, *Spirale*, *edda*, *Surrealistische Publikationen*, *Transit*, *Akzente* veröffentlichte und ihre Fotogramme in Berlin und Paris ausstellte, um dann fast völlig in Vergessenheit zu geraten, was – wie die Autorinnen schreiben – seinen Grund wohl vor allem darin habe, dass ihre beiden Einzelveröffentlichungen *Die rote Uhr* und *Weißer Schatten* in limitierten Auflagen gleichsam unter Ausschluss der Öffentlichkeit erschienen seien. Auch sollte eine Herausgabe der Arbeiten Hagers dem Irrtum entgegenwirken, die Nachkriegsgeschichtsschreibung der Literatur habe mit der Gruppe Zero und Gruppe 47 begonnen, tatsächlich – so die These der Wissenschaftlerinnen – setzte eine surrealistische Produktion nach 1945 unmittelbar ein.<sup>75</sup>

Den Herausgebern der Anthologie *Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten in Ansätzen dokumentiert*<sup>76</sup> ist es wichtig zu

---

<sup>74</sup> Einige Linien der Rezeptionsgeschichte des Surrealismus gut nachzulesen bei Hötter (1990): *Surrealismus und Identität*.

<sup>75</sup> Vgl. Bischof/Lenk (1991): *Anneliese Hager: Die rote Uhr und andere Dichtungen*, S. 7ff.

<sup>76</sup> Albers (1995): *Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten*. Die Anthologie bietet einen Überblick über die surrealistischen Aktivitäten im deutschsprachigen Raum bis in die

betonen, dass der Surrealismus schon in seinen Anfängen keine französische Angelegenheit bleiben sollte, was Aktivitäten wie die von Hans Arp, Max Ernst, Meret Oppenheim und des deutschsprachigen Yvan Goll zeigten. Die Autoren räumen aber ein, dass der Surrealismus in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg keine tieferen Wurzeln habe schlagen können. Weder Max Hölzer, K.O. Götz und Rudolf Wittkopf mit ihren Zeitschriften *Surrealistische Publikationen* (1950-54), *Mata* (1948-53) und *Profile* (1953-55), noch Dieter Wyss mit seiner Untersuchung *Der Surrealismus* (1950) hätten den elitären Rahmen seiner Rezipienten sprengen können. Zwar wären die meisten der deutschen Surrealisten der Nachkriegszeit miteinander befreundet gewesen, zu einer surrealistischen Gruppenbildung wie in Paris sei es jedoch nicht gekommen. Die Anthologie – so betonen die Herausgeber im Vorwort – könne daher lediglich als der Versuch einer sinnvollen Ergänzung verstanden werden, nicht aber als das Ergebnis einer genauen Darstellung dessen, was der deutsche Surrealismus in seinen vielfältigen Erscheinungen sein wollte, was der Band aufgrund der mageren Materiallage „noch“ (!) nicht erfüllen könne. Eine Materiallage, die bei genauerer Betrachtung allerdings gar nicht so mager ist. Denn einigen deutschsprachigen Schriftstellern gelang nach 1945 der Anschluss an den Surrealismus. Hauptthema des Surrealismus der deutschen Nachkriegszeit ist – wie erwähnt – die Kritik der Geschichte und das Spiel mit den Elementen einer absurd scheinenden Realität, die – um mit Adorno zu sprechen – in Auschwitz ermordet wurde und nur mehr zum Schein weiter existiert.

In seinem höchst aufschlussreichen Essay *Le surréalisme et l'après-guerre*, der im Jahr 1966 bei *Les Éditions Nagel* in Paris erschienen ist, äußert Tristan Tzara seine Überzeugung, dass der Surrealismus seinen Einfluss nach 1945 keinesfalls eingebüßt habe. Und nur ihm traute er zu, die *litterature noire* der Nachkriegszeit aus der Sackgasse, in die die moderne Kunst geraten sei, herauszuführen; auch habe sich das Problem der Freiheit und der Liebe, das die Surrealisten von der Freiheitsstatue

---

sechziger Jahre. So hatte zum Beispiel der surrealistische Schriftsteller Max Hölzer den surrealistischen Schlüsselroman *Nadja* von Breton ins Deutsche übersetzt und gemeinsam mit Edgar Jené die *Surrealistischen Publikationen* (1950-1954) herausgegeben.



herunter proklamierten nach 1945 noch weiter verschärft; schon aus diesem Grunde müsse der Surrealismus mit seiner Kritik der rationalisierten Moderne auch für die Nachkriegszeit bedeutsam bleiben.

1947 erschien das Prosastück *Nekyia* von Hans Erich Nossack, in dem ein namenloses Ich, das „jedes Gefühl für Richtung verloren“<sup>77</sup> hat, im Traum den Ausgang aus der Nachkriegsrealität sucht, die ihm als Totenstadt, als eine „Wüste schlafender und toter Wesen“<sup>78</sup> erscheint.

1948 verfasst Paul Celan seinen poetisch-poetologischen Essay *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, der sich als das Manifest eines sehr persönlichen Surrealismus der Nachkriegszeit darbietet, der zum Ziel hat, den „Alp der alten Wirklichkeit“ abzustreifen, die Freiheit zu erleben und den „wandernden Sinnen“ in eine „neue Welt des Geistes“ zu folgen: „Laßt uns also versuchen, im Schläfe zu schwören.“<sup>79</sup>

In den fünfziger Jahren versucht Hans Henny Jahnn, dessen Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* (1949-61) ein Spiegel deutscher Nachkriegsbefindlichkeit ist, den Surrealismus wiederzubeleben, den er in seiner Skizze *Vereinsamung der Dichtung* (1953) als dritten Weg „zwischen naturalistischer Außenfront und lyrischer Lüge“ und Wegbereiter eines neuen Gewissens beschwört, der imstande sei eine „bescheidene Revolution“ einzuleiten.<sup>80</sup>

Die Passagiere des *Holzschiffes* (– *Das Holzschiff* ist Titel des ersten Bands der Trilogie *Fluß ohne Ufer* –) kennen weder den Kurs ihres Schiffs, noch seinen Bestimmungsort, die geladene Fracht entpuppt sich als Attrappe, die Kommandos als unverständlich, sinn- und folgenlos, Passagiere verschwinden grund- und spurlos, aber an Flucht aus dieser grauenhaft absurd scheinenden Realität ist auf hoher See nicht zu denken. Dieser Art stellt *Das Holzschiff* eine allegorisch-überhöhte Vision, ein modernes Gleichnis der Ausweglosigkeit und Freiheitssehnsucht des modernen Menschen in einer Gegenwart atomarer und ökologischer Bedrohungen dar, welche Vergangenheit und Zukunft für obsolet erklären.

---

<sup>77</sup> Nossack (1947): *Nekyia*, S. 7

<sup>78</sup> Hilgart (2000): *Hans Erich Nossacks Erzählung Nekyia (1947). Versuch einer autobiographischen Inventur*, S. 139ff.

<sup>79</sup> Celan (1983): *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, S. 7ff.

<sup>80</sup> Hans Henny Jahnn (1974): *Werke und Tagebücher*, Bd. 2 (*Das Holzschiff*) u. Bd. 7, S. 59ff. (*Die Vereinsamung der Dichtung*); fortlaufend zitiert nach *HHJ* + Bd.- + Seitenzahl

Günter Eichs *Maulwürfe* (1968)<sup>81</sup> sind die Gedanken auf der Suche nach Wirklichkeit. Die „Wirklichkeit“ – so heißt es in Eichs Rede *Der Schriftstellers vor der Realität*, die er im Juni 1956 auf einer deutsch-französischen Schriftsteller-Tagung im burgundischen Vézelay hielt – kann man wirklich nur „ungesehen“ akzeptieren und der Schriftsteller wird sie auch nicht als Voraussetzung akzeptieren, denn dieser müsse einen höheren Grad der Wirklichkeit erreichen, in der er sich wieder an sichtbaren und definierbaren Dingen orientieren könne.<sup>82</sup>

Die von Hildesheimer illustrierte Erzählung *Der Querbalken* (1963) von Ilse Aichinger, deren Arbeiten Hildesheimer schätzte, hat die „schmerzliche(n) Gefangenschaft des Lebens“ in der Wirklichkeit zum Thema, der das Ich entfliehen möchte, das sich nach wirklicher Freiheit sehnt, aber im „Angesicht des Todes“ jeder Unsicherheit und Niedertracht hilflos ausgesetzt ist.<sup>83</sup>

Helmut Heißenbüttels experimenteller Roman *D´Alemberts Ende* (1970) – Jean Le Rond D´Alembert (1770-1783) war Mitglied der Académie française, Zentralfigur der französischen Aufklärung und neben Diderot der maßgebliche Herausgeber der berühmten *Encyclopédie* – kapituliert vor der Wirklichkeit, indem er jegliche Aussage negiert; er erscheint als die Hohlform eines Romans, wobei an die Stelle der Aussage das Spiel mit der Sprache tritt, die ihre bedeutungsleeren stereotypen Muster immer wieder reproduziert und sich selbst auf diesem Wege *ad absurdum* führt; das Ich in *D´Alemberts Ende* ist auch nicht mehr das welt- und selbstgewisse Ich des Zeitalters der Aufklärung, deren idealer, fortschrittlicher Kontext hier in Frage gestellt wird. Die Vorgänge und Handlungen in diesem Pseudo-Roman, bei dem es sich um eine vierhundert Seiten starke Montage, eine kontingente Kollektion von Abschriften und Zitaten aus anderen Texten handelt, sind hochgradig banal. Hinter die vollständig inventarisierte Sprache des Romans, die ihren Zweck nur noch als Montage-Material erfüllt, sieht man wie das Ich förmlich verschwindet, das sich der formelhaften Sprache nur noch aus Gewohnheit bedient; dabei hat das Ich das Denken bereits eingestellt

---

<sup>81</sup> Eich (1973): *Gesammelte Werke*, hier Bd. I; fortan zitiert nach *GE* + Bd.- + Seitenzahl

<sup>82</sup> Vgl. *GE* IV, S. 441f.

<sup>83</sup> Vgl. *WH* VII, S. 303

und sich ausschließlich den Kettenreaktionen seiner Gedanken überlassen, die von willkürlichen Eindrücken, Erinnerungssplittern, Träumen und Reflexionen durchbrochen werden; ein Vergleich mit *Les champs magnétiques* (1920) von Breton und Soupault erscheint nicht abwegig. Interessant auch, dass Soupault zwischen 1934 und 1935 mit James Joyce an der Übersetzung der *Anna Livia Plurabelle* ins Französische arbeitete, die Hildesheimer später ins Deutsche übersetzt hat.

Im Jahr 1959 erscheint Hildesheimers eindrucksvolle deutschsprachige Übersetzung des Romans *Nightwood* (1936) der amerikanischen Schriftstellerin Djuna Barnes, dessen beängstigende surreale Atmosphäre mit jener (alp-)traumhaften Atmosphäre in Hildesheimers Prosa-Monolog *Tynset* (1968) vergleichbar ist. Es besteht eine erkennbare motivische und stilistische Verwandtschaft zwischen beiden Büchern, deren eingehendere Untersuchung sicher lohnenswert wäre, an dieser Stelle aber nicht geleistet werden kann.

Gambarota zählt in ihrer bereits erwähnten Arbeit *Surrealismo in Germania. Riposte e contributo dei contemporanei tedeschi* (1997) Unica Zürn, Anneliese Hager, Hans Arp, Friedrich Hagen, Karl Otto Götz, Max Hölzer, Johannes Hübner, Lothar Klünner, Karl Krolow, Ernst Meister, Johannes Poethen, H.C. Artmann, Yvan Goll und Paul Celan zum Kreis der aktiven deutschen Surrealisten. Sehr oft zeige sich – so Gambarota –, dass Herausgeber- und Übersetzertätigkeiten den Anstoß zu weiteren Auseinandersetzungen mit dem Surrealismus gegeben hätten; Hölzer etwa, der neben Edgar Jené Herausgeber der *Surrealistischen Publikationen* (1950-1954) war und dem die erste Übersetzung von Bretons *Nadja* zu verdanken ist, pflegte intensiven Kontakt mit Breton, Arp, Max Ernst und Georges Bataille. Zu einer Gruppenbildung nach französischem Vorbild wäre es hingegen unter den deutschsprachigen Surrealisten nicht gekommen; und so sei Paris auch nach 1945 das Zentrum surrealistischer Aktivitäten in Europa geblieben. Vermutlich aus diesem Grund transferierte die surrealistische Schriftstellerin und Malerin Unica Zürn gemeinsam mit ihrem Mann dem Maler Hans Bellmer im

Jahr 1953 nach Paris, wo zu der Zeit Man Ray, Bréton, Tzara, Arp, Victor Brauner, Roberto Matta lebten und wirkten.

Unica Zürn, 1916 in Berlin geboren, ist die bekannteste deutsche Surrealistin, deren Arbeiten auch im Kreis der französischen Surrealisten Aufsehen und Bewunderung erregten. Die deutschsprachige Herausgabe ihrer Werke wurde im Jahr 1988 begonnen und im Jahr 2001 als sechsbändige Gesamtausgabe abgeschlossen; die 13 Jahre, die zwischen Projektbeginn und Herausgabe liegen, können als ein Indiz dafür genommen werden, dass sich die deutsche Literaturwissenschaft dem Surrealismus – wie bereits behauptet wurde – bis heute eher verweigert.

Zürn, die durch den Kontakt mit der „Kriegsökonomie des Dritten Reichs“<sup>84</sup> an einer schwerer Psychose litt, hatte sich nach ihrer Beurlaubung aus der psychiatrischen Klinik *Maison Blanche* in Neuilly-sur-Marne am 18. Oktober 1970 mit einem Sprung aus dem Fenster der Wohnung Belmeers in der *rue de la Plaine* in Paris das Leben genommen.<sup>85</sup> In ihrem Buch *Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit*, das in Teilen in *Maison Blanche* entstanden ist und 1967 dort auch beendet werden konnte, dokumentiert Zürn, deren halluzinative phantastische Texte und Zeichnungen die Innenseite des deutschen Wahnsystems aufschließen, als distanzierte Beobachterin ihres eigenen Deliriums ihren Krankheitsverlauf, der in dem Ausruf der Kranken: „Quelle vie“ seinen Paroxysmus erreicht. Aus zerrissenen Papiertaschentüchern rollt die psychisch Kranke kleine Kugeln zu den Buchstaben des Wortes „Liberation“ zusammen, deren reine weiße Farbe auf die Blüten des Jasmins hinweist, der hier symbolisch für die angenommene und verlorene Unschuld des Menschen steht. Die Symbolik der Handlung ist eindeutig. Zürns Krankheit ist der verzweifelte und aussichtslose Versuch einer Befreiung, eines surrealistischen *acte gratuit*, einer Flucht aus der Realität in den Wahn; die Pathologie der Figur in *Der Mann im Jasmin* ist im übrigen mit dem ungelösten Problem der Freiheit und Liebe eng verknüpft, das in der Zeit nach dem Krieg scheinbar die Kraft verlor, die Menschen zu bewegen. Das namenlose Erzählerinnen-Ich ist dem namenlosen Erzähler-Ich in

---

<sup>84</sup> Unica Zürn (1989): *Bilder 1953-1970*, S. 195

<sup>85</sup> Vgl. Henry (2007): *Die einzige Begegnung mit Unica Zürn*, S. 93

*Tynset* (1965) vergleichbar, dessen paranoid-halluzinative Wach- und Wahnzustände ineinander fließen, während seine Gedanken eine unerreichbare, außerhalb der Realität befindliche Koordinate, einen Fluchtpunkt, einen „unschuldigen Fleck auf der Landkarte“<sup>86</sup> umkreisen, den der Buchstabe  $\gamma$  in *Tynset* markiert; dieser Buchstabe, der seit der Antike ein Symbol für den Scheideweg und die Möglichkeiten des Menschen ist, sein Schicksal selbst zu bestimmen, hat nach dem „Ende der Alternative“<sup>87</sup>, nach Auschwitz, das eine ausweglose historische Situation kennzeichnet, in der sich „die Gleichgültigkeit des Lebens jedes Einzelnen herausstellte, auf die Geschichte sich hinbewegt“<sup>88</sup> und nach Hiroshima, das eine neue Situation kennzeichnet, in der der Mensch über Machtmittel verfügt, alles Leben auf der Erde auszulöschen, seine Kraft und Bedeutung verloren.

Die Tatsache, dass die deutsche Medientheorie und Medienästhetik das „Potential des Surrealismus“ für die Gegenwart längst erkannt hätten, sollte – wie Michael Lommel und Volker Roloff meinen – die Literaturwissenschaft dazu anspornen, dessen Potential und „Wandlungsfähigkeit“ auch für die Interpretation literarischer Werke verstärkt zu nutzen. Lommel und Roloff werben in ihrer Einleitung zum Sammelband *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus* (2004) für eine surrealistische Rezeptionsästhetik:

„Vor allem gilt es Grenzziehungen zu vermeiden, die den Surrealismus als eine abgeschlossene Phase ansehen, die mit dem Zweiten Weltkrieg oder in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihr Ende erreicht habe. Seine Wandlungsfähigkeit enthält Reflexionspotential für die Analyse der jeweils neuesten Medien; ein Potential, das für die Medientheorie und Medienästhetik des 20. Jahrhunderts von vielen – seit Benjamin, Bazin, Foucault, Barthes, Deleuze – erkannt und genutzt wurde, aber längst noch nicht ausgewertet ist. Vor allem die neuen Philosophen Frankreichs sind, was in Deutschland oft übersehen wird, durch ihre Nähe und zugleich kritische Distanz zum Surrealismus ebenso wie zum Existentialismus geprägt; sie bewegen sich in

---

<sup>86</sup> Domin (1982): *Aber die Hoffnung*, S. 97

<sup>87</sup> Dazu Heißenbüttel (1980): *Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten*.

<sup>88</sup> *TWA VI*, S. 355

einem Zwischenraum zwischen surrealistischen und existentialistischen Lektüren und Denkweisen.“<sup>89</sup>

Ein Blick nach Italien zeigt, dass die italienische Surrealismus-Forschung vor den gleichen Schwierigkeiten und Herausforderungen steht wie die deutsche, was auch daran liegt, dass man auch in Italien dem Surrealismus anfänglich nur zögerlich begegnete, der erst nach dem Scheitern der faschistischen Regimes wirklich aktuell wurde. Ein weiterer Grund ist, dass in Italien während der 20er bis 40er Jahre zudem der italienische Neuidealismus Benedetto Croce, der von 1921 bis 1922 italienischer Unterrichtsminister war und als Kritiker des Faschismus sich bis 1944 überraschend unbehelligt von der Zensur äußern konnte, das theoretische Feld dominierte und so die Rezeption des mit Attraktion betrachteten Surrealismus verhinderte.<sup>90</sup>

Im Folgenden wird es unter anderem darum gehen, den Einfluss des Surrealismus im Werk Hildesheimers kenntlich zu machen, der sich inhaltlich als radikale Kritik am Rationalitätsprinzip der Geschichte, formal als ästhetisches Verfahren, das sich zum einen metaphorischer Logik, zum anderen assoziativer Techniken bedient und sich stilistisch in ironischen Manipulationen der Sprache der jeweiligen Kontexte äußert. Hildesheimers Textproduktionen – davon ausgenommen sein satirisches Frühwerk – sind auch dann noch bzw. gerade dann als surrealistisch anzusehen, wenn sie wie *Marbot* dem Trend zum Formalismus, zur Abstraktion beisteuern. Alfred Andersch schreibt in seinem programmatischen Essay *Die Blindheit des Kunstwerks* (1956), den er Adorno gewidmet hat, dass es einzig den automatischen Texten des frühen Surrealismus gelungen sei, abstrakte Bild-Methoden ins Literarische zu übertragen: „Die vollkommene Abstraktion [...] ist bisher in der Literatur nur ein einziges Mal erschienen: „nämlich in den automatischen Texten des frühen Surrealismus.“<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Lommel/Roloff (2004): *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus*, S. 9f.

<sup>90</sup> Dazu Bandini (1986): *La vertigine del moderno* und Raffi (1987): *André bréton e il surrealismo nella cultura italiana*

<sup>91</sup> Andersch (1965): *Die Blindheit des Kunstwerks. Theodor W. Adorno gewidmet*, S. 24



ZWEITER TEIL

DIE KRITIK DER GESCHICHTE

MIT HILFE VON WALTER BENJAMIN UND THEODOR W. ADORNO

ERLÄUTERT AN DEM BERICHT *HIER STEHE ICH UND KANN NICHT ANDERS*

(1960)

## „ÜBER DEN BEGRIFF DER GESCHICHTE“

In *Über den Begriff der Geschichte*, entstanden im Zeitraum Februar bis Mai 1940, schreibt Benjamin: „Der Engel der Geschichte hat sich von der Menschheit abgewandt, die nun ganz und gar verlassen ist“. Zu dieser Vorstellung inspiriert hat ihn ein Bild Paul Klees mit dem Titel *Angelus Novus*. Der so genannte „Engel der Geschichte“ macht auf Benjamin den Eindruck als sei er im Begriff sich von etwas zu entfernen, worauf er unentwegt starrt, wobei seine Augen aufgerissen, seine Flügel ausgedehnt sind und sein Mund offen steht:

„Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“<sup>92</sup>

Benjamin kritisiert den „sture(n) Fortschrittsglaube(n) der Politiker“, ihr „Vertrauen in ihre Massenbasis“, ihre „servile Einordnung in einen unkontrollierbaren Apparat“ und er kritisiert die Technokraten, welche die „Fortschritte der Naturbeherrschung“, nicht aber die „Rückschritte der Gesellschaft“ sehen wollen und die später – darin ist sich Benjamin sicher – den Faschismus begrüßen werden, denn der Begriff der Natur in einer technokratisierten Welt, der sich von dem in den „sozialistischen Utopien des Vormärz“ abhebe, laufe auf die „Ausbeutung der Natur“ hinaus, im Glauben sie sei „gratis“ da und die man „mit naiver Genugtuung“ der „Ausbeutung des Proletariats“ gegenüber stelle. Mit dieser positivistischen Geschichtskonzeption verglichen würden sich – so

---

<sup>92</sup> WB I/2, S. 697f.

Benjamin – die „Phantastereien“ eines Charles Fouriers harmlos ausnehmen, der in seiner Sozialutopie eine Neuordnung der Gesellschaft vorgesehen und der Marx und Engels als auch die spätere Genossenschaftsbewegung entscheidend beeinflusst habe. Fouriers Prophezeiung, dass sich eines Tags das Eis von den Polen zurückziehen werde, die noch zu Benjamins Zeiten absurd erschienen sein mag, bewahrheitet sich heute.<sup>93</sup>

Für Benjamin ist der Fortschrittsbegriff im 20. Jahrhundert unhaltbar geworden, denn der Fortschritt sei weder ein Fortschritt der Menschheit selbst, noch ihrer Fähigkeiten und Kenntnisse, noch einer der unendlichen „Perfektibilität“ der Menschheit entsprechender. Ebenso wäre der „Prozess der Überlieferung“ an sich ein „barbarischer Prozess“, denn es sei „niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“ Der historische Materialismus als Methode einer neuen surrealistischen Geschichtsschreibung rückt in Benjamins Arbeiten daher von der Überlieferung ab und betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte „gegen den Strich zu bürsten“.<sup>94</sup>

Für Benjamin sei – wie Adorno in seinem Essay über die *Einbahnstraße* notiert – die Vorstellung von Geschichte, aus der auch das „Staunen“ darüber stamme, dass die Dinge, die sich ereigneten, im 20. Jahrhundert noch möglich seien, nicht mehr zu halten. Aus diesem Grund sei ihm die Geschichte nur noch als eine Vorstellung oder als ein Gegenstand einer Konstruktion gegenwärtig, deren Ort nicht die „homogene und leere Zeit“ der Vergangenheit, sondern die von „Jetztzeit“ erfüllte Gegenwart bilde; daraus ergebe sich für Benjamin wiederum die Möglichkeit, Geschichte in der Gegenwart zu erlösen, was heiße, dass sie Heilsgeschichte werden müsse; Vergangenheit führe für Benjamin bereits einen „heimlichen Index“ mit sich, durch den sie auf die Erlösung verwiesen werde, die auf eine „Erlösung im Klassenkampf“ hinauslaufe. Vergangenes historisch artikulieren bedeute für Benjamin demnach nicht mehr, zu erkennen „wie es denn eigentlich gewesen ist“, sondern sich einer Erinnerung zu bemächtigen, „wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“ Der materialistische Geschichtsschreiber müsse hierfür die

---

<sup>93</sup> Vgl. *WB I/2*, S. 699

<sup>94</sup> Vgl. ebenda. *I/2*, S. 696

Gabe der prophetischen Erkenntnis besitzen, die Fähigkeit im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen.<sup>95</sup>

In *Über den Begriff der Geschichte* erläutert Benjamin ausführlich, dass der historische Materialismus mit der traditionellen Geschichtsschreibung gebrochen habe, der es nicht gelingen könne, sich des echten historischen Bildes zu bemächtigen, das in der Gegenwart allenfalls flüchtig aufblitze. Der Fehler der falschen Geschichtsschreibung liege – nach Benjamins Ansicht – zum einen darin, dass der Geschichtsschreiber sich des Verfahrens der Einfühlung bediene, zum anderen sich ausschließlich in die Sieger einfühle; die Einfühlung in den Sieger aber komme den jeweils Herrschenden zugute und da die jeweils Herrschenden die „Erben“ aller seien, die in der Vergangenheit gesiegt hätten, bringe eine solche „Geschichtsschreibung der Siege“ ein falsches Geschichtsbild, den „Mythos“ und eine Kultur hervor, die einseitig auf Macht, nicht aber auf Gerechtigkeit ausgerichtet sei.<sup>96</sup>

„Wer immer bis zu diesem Tag den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als Kulturgüter.“<sup>97</sup>

Benjamin, der seine Geschichtstheorie im französischen Exil, im unmittelbaren Umfeld der surrealistischen Aktivitäten entwickelte, wollte die Geschichtsschreibung revolutionieren; um dieses Ziel zu erreichen, schien es ihm erforderlich mit Hilfe des dialektischen Denkens das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen und Geschichte auf den Begriff einer Gegenwart bringen, die für den Augenblick zum Stillstand gekommen ist und nicht mehr das „ewige Bild der Vergangenheit“ vermittelt, sondern lediglich eine Erfahrung mit ihr, die „einzig“ dasteht; in dem Augenblick nämlich, in dem dialektisches Denken in einer „von Spannungen gesättigten Konstellation“ plötzlich stillstehe, da erteile es – um mit Benjamin zu sprechen – derselben einen „Schock“, durch den es

---

<sup>95</sup> Vgl. *TWA* XI, S. 680ff.

<sup>96</sup> Vgl. *WB* I/2, S. 696

<sup>97</sup> Ebenda.

sich „als Monade kristallisiert“ und das sei der Moment der Entstehung eines (surrealistischen) Kunstwerks.<sup>98</sup>

Der surrealistischen Geschichtsschreibung – wie Benjamin sie versteht – liegt im Unterschied zum Historismus ein konstruktives und damit ein ästhetisches Prinzip zugrunde. Anders als für Adorno besteht für Benjamin die Möglichkeit, dass die Kunst das Heilsversprechen der Geschichte eines Tages auch politisch einlösen werde.

Anders als Benjamin rechnet Adorno nicht mit der Erlösung der Geschichte durch die Kunst. Das Kunstwerk – wie Adorno meint – sei auch kein Repositorium für Utopie mehr, die in der Gegenwart nicht eingelöst werde. Im Unterschied zu Benjamins Denken, das von der Hoffnung auf eine Revolution der Verhältnisse lebt, besitzt das Prinzip Hoffnung für Adornos Denken keine übergeordnete Relevanz; vielmehr ist sein Denken dadurch gekennzeichnet, dass es sich – um mit Adorno selbst zu sprechen – an der „Härte des Gegenwärtigen“ stählen und diese durch die eigene noch überbieten wolle; die „Härte denkender Erinnerung“ ist im übrigen ein wesentliches Charakteristikum der sogenannten Postmoderne, in der Träume und mythologischen Botschaften, die der Traum übermittele, nicht länger als sogenannte „Repositorien der Utopie“ erscheinen. Der utopische Gehalt einer alptraumhaften Gegenwart, die eine Zukunft nicht mehr ermögliche, sei – wie Adorno deutlich macht – für eine positive Philosophie gleich Null.<sup>99</sup> In der *Negativen Dialektik* ist so zu sagen die Anti-Philosophie der Postmoderne gestaltet.

Der Ich in *Tynset* scheitert an der – wie Adorno es nennt – „Härte“ seiner Erinnerung, die jeglicher Sentimentalität entsagt und alle Hoffnung zunichte macht; in der heillosen Lage, in der sich das Ich befindet, wird ihm klar, dass die Zukunft im geschichtlichen Prozess keinen Ort mehr einnimmt, dass es *Tynset* nie erreichen wird.

---

<sup>98</sup> Vgl. *WB I/2*, S. 702f

<sup>99</sup> Vgl. *TWA XI*, S. 684

## HILDESHEIMERS ANKLAGE GEGEN DIE WELT

Adorno sagt über Benjamin, dass dieser wohl geahnt habe, „dass das schuldhaftige Ganze der Moderne [eines Tags] untergehe, sei es an sich selber sei es durch Kräfte, die es von außen stürzen“<sup>100</sup>. André Breton, Gründer und Schlüsselfigur der surrealistischen Bewegung schreibt im ersten *Manifest des Surrealismus* (1924) in Reaktion auf die Katastrophe des ersten Weltkriegs: „Diese Welt, in der ich ertrage, was ich ertrage (man frage nicht was), diese moderne Welt also, zum Teufel! Was soll ich nur damit anfangen?“<sup>101</sup>

Wie die Surrealisten Benjamin und Breton stellt auch Hildesheimer eine moderne Welt unter Anklage, in der „kaltblütig“ gerodet und eingeebnet werde und für die noch zu hoffen ihm absurd schiene.<sup>102</sup> In seinen Stellungnahmen, Reden, Monologen, Paralipomena und Materialien, insbesondere in *Tynset*, gibt er sich als Nonkonformist, als Systemkritiker zu erkennen, um nicht im Prozess gegen die reale Welt als „Entlastungszeuge“ zitiert zu werden.<sup>103</sup> Die Welt erscheint im Werk Hildesheimers als das unlösbare Problem, der Ausgangspunkt seiner Forschungen nach den Spuren geschichtlicher Wahrheit.<sup>104</sup> Seine apokalyptischen Visionen, die im Grunde keine sind, da sie der prognostischen Realität entsprechen, sind jene eines „Propheten der Katastrophe“<sup>105</sup>, der für eine Menschheit schwarz sieht, die ihr Denken ganz auf Zweckmäßigkeit und Naturbeherrschung abgestellt hat, den technischen Fortschritt motorisierter Geschichte mit geistigem Rückfall in Mythologie erkaufte.<sup>106</sup> Sein Werk ist insofern engagiert zu nennen, als es sich als Interpellation gegen eine „verhexte[n] Realität“<sup>107</sup>, die „schleichende Einschränkung unserer Lebenssubstanz“<sup>108</sup>, das

---

<sup>100</sup> Ebenda.

<sup>101</sup> Breton (2004): *Die Manifeste des Surrealismus*, Titel des französischen Originals *Manifestes du surréalisme* (1962), S. 42; fortlaufend zitiert *Breton* + Seitenzahl.

<sup>102</sup> Vgl. *GW VII*, S. 717 u. S. 739

<sup>103</sup> Vgl. ebenda., S. 715

<sup>104</sup> Vgl. *GW VI*, S. 820; vgl. *GW IV Der Ruf in der Wüste*.

<sup>105</sup> *GW VII*, S. 738

<sup>106</sup> Vgl. Horkheimer/W.Adorno (2004): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. 2; fortanzitiert nach *Dialektik* + Seitenzahl

<sup>107</sup> Zum Begriff der >>verhexten Realität<< vgl. *TWA*, X/1, S. 16

<sup>108</sup> *GW VII*, S. 715



„Ozonloch“<sup>109</sup>, das die Erde zu verunsichern beginnt, gegen einen anwachsenden „Düsenflugverkehr, der die Menschheit in Schwefelsäure ersticken lässt“, und zukünftige Kriege, „die keine Gewinner, nur noch Nuklearwandler kennen werden“<sup>110</sup>, in die politische Aktualität einbringt. Im Hinblick auf das ungeheuerliche Ausmaß der Zerstörungen stellt er das Prinzip Hoffnung in Frage, wenn er in *Herr, gib ihnen die ewige Ruhe nicht* (1986) mit einem „Sum, ergo spero?“ Stellung bezieht.

„Ich meine nicht Harrisburg oder Seveso oder Tschernobyl. Denn in diesen Fällen hätte man ja auch hoffen können, dass Ähnliches nie wieder geschieht. Doch diese verschwindende Hoffnung lässt sich nicht auf die konstante, scheinbar stadienlose Entwicklung der Projekte übertragen, an denen, im geheimen, beauftragt von blind-entschlossenen Zukunftsplanern, die Gentechniker, die Astro- und Kernphysiker und andere Wissenschaftler – dieses >>Geschlecht erfinderischer Zwerge, die jedermann kaufen kann<< (Brecht) – arbeiten, und deren Wertfreiheit es ihnen erlaubt, nicht nur immer größere Ratten zu züchten, sondern in Kürze auch rationell funktionierende Menschen zu fabrizieren und dann an den bereits existierenden Menschen geriatrische Wunder zu vollbringen, anscheinend blind, denn ein anderer Teil der Wissenschaft arbeitet an elektronischem Menschenersatz.“<sup>111</sup>

Industrielle und technische Revolutionen, Hitlerfaschismus, atomare und ökologische Bedrohungen, Verelendung weiter Weltteile entziehen die Geschichte dem positiven Bewusstsein progressiver Rationalität und lassen in ihr eine auf das Technische verkürzte Vernunft als regressive Kraft wirksam werden:

„Die Verdrängungsmechanismen der Gewinner – nennen wir sie mit großzügigem Euphemismus Optimisten – gebieten und propagieren eine Art der Zukunftsplanung, deren verderbliche Zuversicht aller Vernunft gleichzeitig entbehrt und trotzt. Es wird kaltblütig gefällt, gerodet und eingeebnet.“<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Ebenda., S. 737

<sup>110</sup> GW VII, S. 739f.

<sup>111</sup> Ebenda., S. 739

<sup>112</sup> Ebenda., S. 717

„Hat die Hoffnung noch eine Zukunft?“ oder „Hat die Zukunft noch eine Hoffnung?“ sind rhetorische Fragen, auf die die Antwort für Hildesheimer im voraus feststeht: „Die Antwort ist in beiden Fällen ein kategorisches und vernichtendes Nein. [...] mit jeder Stunde braucht es weniger Prophetie, um die Zeichen zu deuten.“<sup>113</sup>

Die Sprachproduktionen Hildesheimers erscheinen nur verständlich als Kapitulationen vor einer Realität, die versuche sich gegen „das Dröhnen des Schrecklichen“ abzudichten, Sinn zu leugnen und sich einer möglichen Deutung zu entziehen, so dass es schwer wird ihnen interpretatorisch eine Absicht zu unterstellen. Die „Heiterkeit“ dieser Realität, die den „Ernst der Absicht“<sup>114</sup> nur scheinbar leugnet, ist – wie Adorno es ausdrücken würde – „synthetisch, falsch, verhext“, denn auch die Proklamation ihrer Sinnlosigkeit ist Ausdruck von Sinn. Bei genauerer Betrachtung sind Hildesheimers Produktionen alles andere als heiter, vielmehr „vibriert“ sie – um erneut mit Adorno zu sprechen – „als der Realität Entronnenes und gleichwohl von ihr Durchdrungenes“; die tragische Ironie aber, die darin liegt, ist zugleich symptomatisch für die Kunst der Nachkriegszeit, die nur in ihrer Selbstkritik die geschichtliche Katastrophe habe überleben können.<sup>115</sup>

Gerade im Hinblicken auf die falsche Biographie *Marbot* scheint bei der Vielheit möglicher Interpretationen eine besonders lukrativ, die eine nämlich, die das gesamte Werk Hildesheimers als den Apostroph einer abdizierten Humanität, als den Ausdruck der menschlichen Tragödie zu deuten sucht, obschon der Begriff des Tragischen nicht zu Hildesheimers Wortschatz gehört. In *Herr gibt ihnen die ewige Ruhe nicht* ist diese Möglichkeit der Textexegese durch den Autor selbst angezeigt:

„Wer aber sind wir? Sind wir wirklich eine humane Gemeinschaft, deren Mitglieder alle dasselbe Schicksal verdienen? Wir sind es nicht.“<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> GW VII, S. 739

<sup>114</sup> GW IV, S. 256

<sup>115</sup> Vgl. TWA, S. 599ff.

<sup>116</sup> GW VII, S. 724.

Der „missbraucht[e]“ Begriff der Realität hat für Hildesheimer jede Bedeutung verloren:

„>>Wirklichkeit? Es ist an der Zeit, dass ich meine Suche beschließe, ich stoße ja wahrhaftig schon auf die ausgefallensten und lächerlichsten Begriffe! 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 Elsässerwein 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 missbrauchten Begriff geprägt und damit das Ding erfunden, das er ausdrückt.<<“<sup>117</sup>

Was Wirklichkeit sei, liege – Hildesheimer zufolge – im subjektiven Empfinden des Betrachters, der – oder der nicht – an das Märchen der objektiven Wahrnehmung glauben wolle. Dieser Erkenntnis gibt Hildesheimer Ausdruck, wenn er etwa Sir Andrew Marbot nach Rom führt, der dort dem Mythos der „Krone Italiens“ mit „Skepsis“ begegnet und in einem Brief an Willem van Rossum diesem berichtet: „Jedermann den ich kennen lerne, baut sich hier aus Ruinen seine eigene Stadt und lebt in der Epoche seiner Wahl.“<sup>118</sup> Der Glaube an die Realität, ist Marbot abhanden gekommen, der wie Hildesheimer überall in der Geschichte dem modernen Mythos begegnet, dem jeder nach Belieben neue Mythen hinzuerfinden kann.

Wie Sir Marbot und Hadley-Chase in *Marbot*, Guiscard und Mazyrka in *Paradies der Falschen Vögel* (1953) sind die allermeisten fiktiven, pseudo-historischen, quasi-mythologischen Figuren im Werk Hildesheimers prononcierte Bekenntnisse einer umfassenden Apologetik der Absurdität von Geschichte:

„Es wird schwer, an die Existenz der Leute zu glauben, über die ich in der Zeitung lese. Daß aber Molloy oder Josef K. oder die Figuren aus Ilse

---

<sup>117</sup> GW I, S. 299

<sup>118</sup> *Marbot*, S. 243

Aichingers Dialogen existieren, das weiß ich. Sie sind so real wie der Hintergrund vor dem sie agieren.“<sup>119</sup>

Ernst Nef schreibt, dass unter den *Lieblosen Legenden* solche seien die, wüsste man nicht, dass sie von Hildesheimer stammten, für Prosafassungen von Stücken des frühen Ionesco gehalten werden könnten, die man auch „die absurde Geschichte“ nennen könne. Hildesheimers Geschichten sind für Nef „verbergende Geschichten“, denn ihre „absurde Komik“ oder auch tragische Ironie verberge die „Einsicht in die absolute Unbegreiflichkeit des Wirklichen“. Wenn wie im *Nachtstück* (1963) der Prozess der geschichtlichen Wirklichkeit und derjenige eines Ess- und Verdauungsvorgangs mit einander verglichen würden, dann sei eine Aussage darüber getroffen worden, was von der sogenannten Wirklichkeit zu halten sei; wenn Nef aus den *Vergeblichen Aufzeichnungen* (1962) zitiert, dann um deutlich zu machen, dass bei Hildesheimer von der Wirklichkeit als einem absurden „Stegreifspiel von Irrsinn, Niedertracht und Mord“ die Rede ist.<sup>120</sup>

Hildesheimer: „Meine Realität ist das sogenannte Absurde, und was für mich absurd ist, ist für die Mehrzahl der Menschen reale Gegebenheit.“<sup>121</sup>

Der absurde Zustand und dessen allmähliche Zuspitzung – wie Hildesheimer in *Die Wirklichkeit des Absurden* (1967) erklärt – werde durch eine „stumme kontrapunktisch alles Geschehen beherrschende objektivierte Verzweiflung“ herbeigeführt. Allerdings müsse von dieser „Verzweiflung“ „nicht als Emotion, sondern als kontinuierliche Lebenshaltung“ die Rede sein, die niemals erwähnt nur von den Gegenständen, den Requisiten des absurden Raums reflektiert werde; das Wort „Verzweiflung“ gehöre selbst nicht zum Vokabularium des Absurden.<sup>122</sup> Mit dem Begriff des Absurden bezeichnet Hildesheimer die

---

<sup>119</sup> GW VI, 820f.

<sup>120</sup> Nef (1975): *Die absurde Geschichte; die Fälscher, die Häscher; die Melancholiker. Wolfgang Hildesheimers Weg von der absurden Geschichte zum subjektiven Erzählen*, S. 37-45

<sup>121</sup> GW VI, S. 820

<sup>122</sup> Vgl. GW VII, 58f.

furchtbare Instabilität der Welt oder anders gesagt die Scheinhaftigkeit ihrer Stabilität.

#### VOLTAIRE UND DAS GLÜCKLICHE „MOMENT DES STILLSTEHENDEN FORTSCHRITTS“

Hartmut Scheible zitiert im Zusammenhang mit seiner Adorno-Lektüre den französischen Kritiker und Essayisten Roland Barthes (1915-1980), der gesagt habe, dass der letzte glückliche Schriftsteller Voltaire gewesen sei und dass das, was „uns“ von ihm trenne, die Tatsache sei, dass er ein glücklicher Schriftsteller gewesen sei. Voltaire habe in der Tat das Glück besessen, in einer Welt gelebt zu haben, in der der Schriftsteller sich auf der Seite der Geschichte befunden habe und glaubte an dem Punkt ihrer Vollendung angelangt zu sein. So „fortschrittlich“ sei Voltaire gewesen, dass er bereits ein Ende des Fortschritts hätte ins Auge fassen können, denn das Bürgertum wäre schließlich der Macht so nahe gekommen, dass es anfing, nicht an die Geschichte zu glauben. Scheible zweifelt nicht, dass dieses von Barthes so genannte glückliche „Moment des stillstehenden Fortschritts“ Adornos „Begriff von Praxis und Theorie“ mitbestimmt habe. Nun sei aber dieses historische Moment – wie Scheible betont – für Adorno unwiederbringlich vorbei, jedoch habe es sich im Bild der Zerlina aufgehoben und bewahrt. Wenn Hildesheimer in seinem Brief an Peter Härtling letzterem Adornos *Huldigung an Zerlina* (1952/53) eindringlich ans Herz legt, dann, weil im Bild der Zerlina die Geschichte oder auch der Rhythmus von Rokoko und Revolution innehält und Zerlina für einen glücklichen Augenblick weder als Schäferin noch als *citoyenne* erscheint:

„Sie (Zerlina) gehört dem geschichtlichen Augenblick dazwischen, und an ihr geht flüchtig eine Humanität auf, die unverstümmelt wäre vom feudalen Zwang und geschützt von bürgerlicher Barbarei. [...] Ewig ist sie als Gleichnis der Geschichte im Stillstand. Wer in sie sich verliebt, meint das Unaussprechliche,

das aus dem Niemandsland zwischen den kämpfenden Epochen mit ihrer silbernen Stimme tönt.“<sup>123</sup>

Die Geschichte am Fortschreiten hindern, das bedeutet für Hildesheimer zugleich ein Fortschreiten des Menschlichen. Wie Adorno so glaubt aber auch Hildesheimer nicht, dass der Fortschritt noch zum „Stillstand“ gebracht werden kann und an der „unglücklichen“ Geschichte die wirkliche Humanität, die von „Barbarei“ und „Zwang“ frei ist, aufgehen wird. Helmut Heißenbüttel, der wie Hildesheimer ein Kritiker der Moderne ist, zitiert in seinen Reflexionen über die Moderne folgende Passage aus einem Brief, den Benjamin am 11. Januar 1940, an den toten Freund und Schriftsteller Scholem Aleichem adressierte:

„Jede Zeile, die wir heute können erscheinen lassen, ist – so ungewiß die Zukunft, der wir sie überantworten – ein Sieg der den Mächten der Finsternis abgerungen [...] Die Zahl derer, die sich auf dieser Welt zurechtfinden, schmilzt mehr und mehr.“<sup>124</sup>

Aus diesen Zeilen spricht aus der Ungewissheit noch die Hoffnung, allerdings scheint ihr Kapital für die Zukunft beträchtlich abgeschmolzen. Hildesheimer hingegen hält es für unwahrscheinlich, dass die Hoffnung eine Zukunft hat und erteilt den positivistischen Annahmen der modernen Wissenschaften eine Absage. Seit den Legenden, aber besonders in *Marbot: Eine Biographie* (1996) entlarvt Hildesheimer den Objektivitätsanspruch der Historiographen als unwahr. Das Buch *Marbot* tritt zwar als Biographie auf, der biographische Stil aber wird lediglich imitiert, um dahinter die Kritik an der Biographieschreibung zu verbergen. Denn für Hildesheimer ist Historiographie gleichbedeutend mit Mythographie. Dem zum blinden Glauben an die Behauptungen des Biographen geneigten Leser bleibt zunächst verborgen, dass es sich in Wirklichkeit um die historisierte Lebensgeschichte einer fiktiven Gestalt handelt. Das Hauptanliegen des Buchs ist – wie Ulrich Weisstein richtig bemerkt – demnach kein

---

<sup>123</sup> Scheible (1977): *Geschichte im Stillstand. Zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, S. 53; dazu Adorno XVII, 34f.

<sup>124</sup> Heißenbüttel (1972): *Zur Tradition der Moderne*, S. 313

biographisches, allerdings ist es – wovon Weisstein ausgeht – auch kein „pioneer of art history“, denn es will keinen Kommentar zur psychoanalytisch orientierten Ästhetik liefern. Weissteins, der erkennt, dass es sich bei der Biographie Sir Andrew Marbots um eine Fiktion handelt, bleibt in seiner Analyse auf die Ebene der Handlung fixiert. So fragt er nach der Kunsttheorie Sir Andrew Marbots, nicht aber nach den spezifischen Problemen bei der Abgrenzung von Biographie und Literatur, die etwa Wolfgang Hirsch als das Kernthema bei Hildesheimer benennt.<sup>125</sup> Auch nähert sich Marbots Kunsttheorie – wie Weisstein missverständlich meint – nicht dem Surrealismus mit seinem „*automatic wirting*“ an, sondern Hildesheimer selbst ist es, der hier eine surrealistische Biographie vorgelegt hat. Wenn Hildesheimer das Portrait des Barons Louis Schwitter (ca. 1826) zum Portrait Sir Andrew Marbots deklariert, so ist dieser Bluff der surrealistischen Ästhetik des Buchs geschuldet. Der Geschichte ist nicht zu trauen, so lautet das Credo Hildesheimers; dass ihr nicht zu trauen ist, hat er mit seiner fiktiven Biographie bewiesen, die etwas über die Welt- und Kunstanschauung Hildesheimers verrät, jedoch nichts über die Epoche der Romantik oder deren Ansichten über Kunst.<sup>126</sup>

#### TYNSET UND DER APOSTROPH DER GESCHICHTE

Seit Hildesheimers Übersetzung des Romans *Nightwood* (1936) der amerikanischen Surrealistin Djuna Barnes, die im Jahr 1959 erschien, glaubte Walter Jens beobachten zu können, dass sich dessen Sprache verwandelt habe; Hildesheimer verschmähte nun – so Jens – nicht mehr den „hohen“, den „metaphorischen Stil“<sup>127</sup> oder – wie Barnes es ausdrücken würde – er erlebte den Menschen von nun an „als Gestalt seiner eigenen Alpträume“<sup>128</sup>, dem man nur noch wünschen könne, „dass sein Geist sich verdunkle, damit dieser einen Schatten werfe über das

---

<sup>125</sup> Hirsch (1997): *Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie*, S. 7ff

<sup>126</sup> Weisstein (1983): *Wolfgang Hildesheimer's Marbot: Fictional biography and treatise on comparative literature*, S. 23ff.

<sup>127</sup> Vgl. Jens (1969): *Appell und Anmut. Wolfgang Hildesheimer*, S. 214ff.

<sup>128</sup> Barnes (1959): *Nachtgewächs*. Übers. v. Hildesheimer; Titel des englischen Originals *Nightwood* (1936), S. 209

Ungeheuerliche, über das, was zu ändern nicht in seiner Macht stand.“<sup>129</sup> Die Feststellung von Jens lässt sich an *Tynset* (1965) tatsächlich belegen. Allerdings muss man sehen, dass sich sein Stil von der hoch artikulierten assoziationalen freien Prosa Barnes durch einen hohen Grad an Exaktheit, Objektivität und Reflektiertheit unterscheidet. Wenn der Ich-Erzähler in *Tynset* die Geschichte einerseits als Alptraum erlebt und – um mit Barnes zu sprechen – die gesamte Skala nächtlicher Aspekte jenseits der Begriffswelt der Wissenschaft von „Nachtigallen Idylle“ bis zum „Grauen der elisabethanischen Tragödie“ zwar versammelt,<sup>130</sup> verhindert doch sein vorzugsweise technisches Vokabular, zu dem auch die zahlreichen „descriptions of emptiness“<sup>131</sup> gehören, die poetische Rhythmisierung des thematischen Materials und den subjektiven Gefühlsausdruck weitestgehend; man kann sagen, dass Hildesheimer das Emotive meidet.<sup>132</sup>

Dass Hildesheimer die poetische Kraft der Bilder nicht etwa meidet, wird deutlich, wenn er die Geschichte beschreibt als ein Gleichnis von „tragischer Täuschung, der Entwürdigung eines Würdigen, wie der Tod sie sich so gern ins Fäustchen lacht“<sup>133</sup>. Vor allem aber zeigt sich hier Hildesheimers geschichtskritischer Impetus. Der reale Ort Tynset, der – wie es im Buch heißt – wegen des Ypsilon vielmehr nach „Mythologie“ klinge, kann als Topos für den Apostroph der Geschichte und ihres Subjekts gelten, das – um mit Adorno zu sprechen – in Auschwitz zu Ende gegangen ist. Als das Zentrum der geistigen Topographie des Ich liegt Tynset interessanterweise außerhalb ihrer Grenzmarke und erscheint damit als unerreichbar für das Subjekt, das selbst als die „trügerische Komponente inmitten lapidarer Tatsachen“<sup>134</sup> erscheint. Auf seiner Suche nach dem Sinn der Geschichte, bohrt sich das anachronistische Subjekt, unter Zuhilfenahme eines „Fernroh(s)“(177) tief ins „ewig Unvorstellbare“(178) ins „absolute Nichts“(180) in das „unbestimmbare, dehnbare Nichts der Philosophen“(180) in das „geographische oder

---

<sup>129</sup> Ebenda., S. 222

<sup>130</sup> Vgl. *GW VII*, S. 358

<sup>131</sup> Zu den Beschreibungen von Leere vgl. Petuchowski (1975): „*Emptiness*“ and related images in Wolfgang Hildesheimer's *Tynset and Masante*, S. 1

<sup>132</sup> Zum Prosastil Hildesheimers vgl. Stanley (1978): *Wolfgang Hildesheimers "Tynset"*, S. 120f.

<sup>133</sup> *GW VI*, S. 302

<sup>134</sup> *Tynset*, S. 26; fortlaufend im Text zitiert Seitenzahl + Klammer



vielmehr das kosmographische Nichts, den leeren Raum“ (181), das „Loch im Himmel“ (181) in den „Zwischenraum“ (31) der überall ist, wo früher einmal die Geschichte Sinn und Zweck verhieß, um schließlich nichts zu erkennen, keine Spur seiner eigenen Existenz. Das Subjekt in *Tynset* geriert auf diese Weise eine „bewusstlose Geschichtsschreibung“ (53), indem es sich in einer Geschichte erfährt, die Geisterwelt, Schattenspiel und Märchen zugleich ist.<sup>135</sup>

Eine „unrühmliche Geschichte“ von „Schlächtern“ und „Schlachten“ kann nicht wahr sein und hat Gegenstand der Mythologie zu sein, so heißt es in *Marbot*.<sup>136</sup> Hildesheimer tritt als Ankläger einer „unrühmlichen“ Geschichte auf, der er mit den Mitteln seiner Kunst den Prozess macht. Nicht richtig wäre es zu denken, dass Hildesheimer die Geschichte in *Tynset* „weltschmerzbewegt an die Klagemauer gestellt“ hat, denn „weltschmerzbewegt“ ist seine Prosa nicht, auch wäre es falsch zu meinen, dass er in *Tynset* seinen „Abschied vom Humor“ genommen hat. Die Annahme jedoch, dass hier ein „starkes Verhältnis“ zwischen dem Buch und seinem Autor, der – nach eigener Aussage – als „potentielles Ich“ in Frage komme, bestehe, ist wohl richtig und auch, dass der Stil des Buchs „assoziativen Gänge[n]“ folgend auf Strukturprinzipien verzichte wie sie das traditionellen Erzählen kenne. Der phantastisch und surreal klingende Name *Tynset* wolle im Übrigen – wie Hildesheimer ausdrücklich erwähnt – nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei diesem um einen in der Wirklichkeit existierenden, „prosaischen“ Ort handle, dessen „Gegenden“ „in der Tat sehr schön“ seien. Das von Hildesheimer als „einfallslos“ bezeichnete Geschehen des Buchs hat demnach seine Entsprechung in der Wirklichkeit und ist nicht als reine Fiktion angelegt.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Vgl. *Marbot*, S. 50

<sup>136</sup> Ebenda., S. 8

<sup>137</sup> Hermann (1993): *Wolfgang Hildesheimer*, S. 41ff

## MOZARTMYTHOS UND MARBOTMYTHOS ALS GESCHICHTSMODELLE

Der eigentliche „Hauptakteur“ im Werk Hildesheimers ist die Geschichte selbst, nicht aber ein einzelnes konkretes Ereignis noch die Abfolge von Ereignissen. Hildesheimer drückt dies folgendermaßen aus:

„ [...] mein Hauptakteur! – die Zeit: aber nicht die Nachkriegszeit oder die Gegenwart oder ein Herbstabend im Jahre 1938, sondern die Zeit an sich und ihr Vergehen.“<sup>138</sup>

Das traditionelle Erzählen entlang einer Chronologie der äußeren Begebenheiten, die dem inneren Entwicklungsgesetz des Helden auf magische Weise entsprechen und diesem laufend zustoßen, wird von Hildesheimer verworfen:

„Es liegt mir nicht daran, mit verteilten Rollen eine Geschichte zu erzählen oder eine These zu belegen. Nichts liegt mir an der Verfechtung eines durch Helden symbolisierten Prinzips. Ich will auch nicht, anhand irgendeines historischen oder fiktiven Einzelfalles, etwas Typisches demonstrieren, Pragmatik liegt mir so fern [...]“<sup>139</sup>

In anderen Worten löst Hildesheimer die Geschichte vom progressiv-zivilisatorischen Schema historischer Zeit ab und räumt sie in das kubische Strukturmodell archaisch-mythischer Geschichtsschreibung ein, der sich ein ferner Aspekt innerer Wirklichkeit zugesellt, wenn die konzentrierte Linearität der Geschichte sich im ubiquitären Augenblick dekomprimiert.<sup>140</sup> Oder anders gesagt erscheint das historische Syntagma von der Paradigmatik des Raums abgelöst, die Geschichte durch den Mythos abgesetzt, der alle Wirklichkeiten, Zeitalter und Geschichten aufs abenteuerlichste in eins setzt und damit den Begriff der Realität erledigt. Tatsächlich erklärt Hildesheimer die Realität zu einer „unzureichenden Parabel“<sup>141</sup>; und es scheint, dass das bisschen Realität in seinen Werken –

---

<sup>138</sup> *GW VI*, S. 821

<sup>139</sup> *GW VI*, S. 822

<sup>140</sup> Vgl. *GW VII*, S. 141f.

<sup>141</sup> Ebenda., S. 754

wie Breton sagen würde – vernichtet wird oder wie eine „Seifenblase“ zerspringt.<sup>142</sup> In diesen Zusammenhang gehört die berühmte Wortfabrikation der Kubisten, nämlich die der „erfundenen Realität“, die Traumelemente und Wachmomente unter der Fahne der Phantasie zusammenschließt. An die Stelle realistischen Erzählens tritt im Surrealismus die poetische Intuition, die Wunder und Wahnsinn anstelle von Logizität und Rationalität setzt und Fiktives und Faktisches legiert, um auf diese Weise das anrühige Rationalitätsprinzip zu retten, das durch eine einseitig auf Marktgesetze zurückgeführte Rationalität korrumpiert wurde, die sich selbst als Wahn(sinn) entlarvt hat.

Der Begriff der Vergangenheit hat für Hildesheimer keinerlei Bedeutung, da – wie er schreibt – die „Schrecknisse“ der Vergangenheit ja in der „Jetztzeit“ verarbeitet seien, was im Umkehrschluss bedeutet, dass die Geschichte keine Vergangenheit und Zukunft hat, sondern nur mehr eine Gegenwart und dass eine „unrühmliche“ Geschichte wie in der *Zerlina*, wenn sie im Augenblick zum Stillstand kommt, sich selbst einen Schock erteilt, der das surrealistische Kunstwerk hervorbringt:

„Ja, ich sehe das natürlich jetzt so, dass gerade daran die Lieblosen Legenden kranken; an der Abwesenheit, an dem Spielen mit einer Vergangenheit, die wirklich eigentlich schon zur Zeit des Schreibens vergangen gewesen ist. Die Schrecknisse, die in Tynset als Punkte, als Hauptform des Rondos benützt werden, sind ja bereits in Tynset auch schon Vergangenheit. Heute – ich schreibe an einem Buch Meona, da sind die Gefahren der Jetztzeit, die Gefahren und die Schrecknisse, die potentiellen Schrecknisse der Jetztzeit verarbeitet.“<sup>143</sup>

In Hildesheimers biographischem Spätwerk tritt Geschichte in den Zeitkostümen des Rokoko und der Romantik auf. Das Prinzip der Kunst, ihr zweckfreies Spiel mit den Elementen der Realität, mit Quellenmaterial und Zitaten, ist in beiden Biographien, *Mozart* und *Marbot*, als kritische Methode der Geschichtsschreibung gewonnen, die ihre Praxis im surrealistischen Kunstwerk hat, das in ausdrückliche Freiheit versetzen soll. Die Biographie wird auf diesem Wege zu einem

---

<sup>142</sup> Breton, S. 24ff.

<sup>143</sup> Koch (1971): *Selbstanzeige. Schriftsteller im Gespräch*, S. 89f.

Kunst- oder Laborraum, in dem die abdizierte Geschichte der Menschheit noch einmal zum Schein antritt, um einmal noch als „Gruppierung und Versuchsanordnung von Konstellation und Konstruktion“<sup>144</sup> wahr zu werden. In *Marbot* hat anders als in *Mozart* der Mythos die Geschichte abgelöst, während in *Mozart* die Möglichkeit einer objektiven Vermittlung von Geschichte in Frage gestellt wird. Bei beiden Büchern jedoch handelt es sich um Versuchsanordnungen oder auch um Geschichtsmodelle, die – um mit Adorno zu sprechen – die „Fluchtbahn“ des (aufgeklärten) Subjekts zur „Mystik“<sup>145</sup> hin beschreiben und diejenige Stelle in der Geschichte markieren, an der Ratio in Irrationalität, Historiographie in Mythographie umschlagen kann. Hildesheimers Arbeiten sind kurz gesagt Unternehmungen im „Randgebiet zwischen Geschichte und Sage“<sup>146</sup>. Dass er mit der Geschichte auch ihr Subjekt, den Menschen, sein Denken und seine Sprache als Mythenbildungen überführen will, zeigt sein Kommentar zu *Masante*:

„Und zum Schluß löst sich dann also die Sprache auf, und zum Schluß löst sich das Ganze also in eben dieser Euphorie, die er in der Wüste erfährt, auf. D.h. der Ich-Erzähler ist am Ende nicht mehr da.“<sup>147</sup>

Dietmar Polaczek rät in seinem seinem Artikel *Mozartmythos-Modellwechsel*<sup>148</sup>, der in der Neuen Musikzeitung erschienen ist dazu, der Mozart-Biographie, die er für ein „insgesamt grundlegendes und bedeutendes Werk“ hält, mit „Skepsis“ zu begegnen, denn es seien hier und da von den Rezensenten „kleine Fehler“, „Nachlässigkeiten“ oder auch „reichlich subjektive Urteile“ festgestellt worden. Sonderbar scheint ihm allerdings, dass die „kleinen Ungereimtheiten“, die von den kritischeren Rezensenten in ihren Kritiken genannt würden, *in summa* schon keine Kleinigkeit mehr seien. Mit dem Hinweis, dass es auch im Musikleben auf die historische Wahrheit nur wenig ankomme, so segle

---

<sup>144</sup> Brunkhorst (1997): *Romantischer Impuls*, S. 105

<sup>145</sup> TWA VI, S. 180

<sup>146</sup> GW I, S. 292

<sup>147</sup> Koch (1971): *Selbstanzeige*, S. 91.

<sup>148</sup> Die folgenden Ausführungen erfassen die zentralen Gedanken des Artikels von Polaczek (1977): *Mozartmythos – Modellwechsel*, S. 39

etwa das Lied „Schlafe, mein Prinzlein, schlaf´ ein“, das von einem gewissen Flies stamme, unter falscher Mozart-Flagge, verteidigt Polaczek zwar die Arbeit Hildesheimers, denn es gebe „keinen Rechtstitel, unter dem gegen „Mystifikationen, Irrtümer, Fehlmeinungen“ vorgegangen werden könne. Wenn er allerdings die mangelnde Auswertung der Quellen sowie die subjektive Färbung des Urteils dennoch tadelt, dann weil er nicht erkennt, dass Hildesheimer gar keine Biographie über Mozart geschrieben hat, sondern es sich hier um einen Modellversuch handelt, in dem der Beweis geführt wird, dass Biographik fragwürdig ist, die meint anhand der Quellen ein objektives Bild der historischen Person geben zu können. Zur Durchführung des Versuchs musste biographisches Material beschafft werden, wobei das Leben Mozarts, über das nur wenig bekannt ist, im Hinblick auf das, was zu beweisen war, besonders geeignet erschien. Polaczek, der den Versuchscharakter des Buchs verkennt, kommt dann natürlich nicht umhin, Hildesheimers Beweisverfahren zu kritisieren, der Zeugnisse von Zeitgenossen anführe, die entweder glaubhaft seien, selbst wenn sie unwahrscheinlich klängen oder weil der Biograph etwas so Sonderbares gewiss nicht habe erfinden können. Dieses spekulative Beweis- und Beglaubigungsverfahren, das Polaczek wörtlich nimmt, muss von ihm als „bewundernswert einfach“ abgelehnt werden. Dass dieses Beglaubigungsverfahren von Hildesheimer allein aus dem Grund angewandt wurde, um es zu demontieren, wird von Polaczek nicht erkannt. Wenn Hildesheimer dessen Kritik gelesen haben sollte, wird er sie vermutlich als Erfolg für sich verbucht haben, denn Polaczek lehnte es entschieden ab, das Mozart-Buch als Lehrmittel in einem Bundesland der Bundesrepublik einzuführen, was „gelinde Alptraumvorstellungen bei ihm hervorruft.“

Hildesheimers Biographien führen den Beweis, dass es keinen wissenschaftlich gesicherten, objektiven Standpunkt gibt, von dem aus sich ein Biograph einem Objekt annähern kann. Der Biograph muss scheitern, der – so Hildesheimer – sein persönliches Scheitern während des Schreibens nicht reflektiere und dieses nicht in sein Projekt mit einbeziehe. Biographie ist und bleibt für Hildesheimer das Resultat der

Vorstellungskraft des Biographen und sage lediglich etwas über den Biographen aus, der den subjektiven Zugang zum Helden schaffe, nicht aber über den Helden, dessen Leben erzählt werde. Hildesheimer beruft sich auf Sigmund Freud, der herausfand, dass der Biograph auf eigentümliche Weise an seinen Helden „fixiert“ sei. Somit ist Biographie immer das Resultat der graduellen Identifikation des Biographen mit dem von ihm gewählten Objekt, wobei der Biograph dazu neige, das Unverständene oder Unbehagliche, das Exzentrische, das nicht Nachvollziehbare auszusparen oder zu verschweigen. Hildesheimer bringt die Rede auf den amerikanischen Biographen Thayer, der seine Beethoven-Biographie, auf der alle späteren Beethovenbücher aufbauten, im Verlauf des dritten Bands abgebrochen habe, da er „den Vorhang bei einer Szene fallen lassen musste, die den Helden in Kalamitäten zeigt“. Da Thayer Unehrenhaftes offensichtlich ausspare, ist für Hildesheimer ein weiterer Beweis dafür erbracht, dass Biographik ausschließlich „Wunschbilder“ oder „falsche Bilder“ produziere.<sup>149</sup>

Hildesheimers Geschichtskritik resultiert auch aus der subjektiven Fixierung des Biographen.

#### DAS MARBOTSCHE PRINZIP

Hildesheimer und der Surrealismus haben ein gemeinsames Thema, die Geschichte oder poetisch gesprochen „die Nacht um uns und in uns, der wir obgleich zum Teil von uns geschaffen und verschuldet, ausgeliefert sind“.<sup>150</sup> Im ersten Manifest des Surrealismus schildert André Breton einen Traum, in dem er einen Markt in Saint-Malo besucht, wo er „ein recht merkwürdiges Buch“ sieht, das er sofort kauft; beim Erwachen ist er so enttäuscht, das Buch nicht wirklich und wahrhaftig vorzufinden, dass er die Fabrikation jener Gegenstände beschließt, „die man nur im Traum gewahrt“.<sup>151</sup>

*Marbot* liegt Hildesheimers mythologische Konzeption der Geschichte zugrunde, die Breton als ein „Zaubergewebe von

---

<sup>149</sup> Vgl. *GW* III, S. 463-475

<sup>150</sup> *GW* VII, S. 358

<sup>151</sup> Vgl. Duplessis (1992): *Der Surrealismus. Schriften zur Kunsttheorie*, S. 41

Unwahrscheinlichkeit“<sup>152</sup> beschrieben hätte, denn sie beruht auf der Faktizität von Wirklichkeits-Momenten und Traum-Momenten. In *Marbot* zeigt sich das Geschichtsbewusstsein dauernden Beeinflussungen ausgesetzt, die sich wie im Fall von Hadley-Chase vor allem in seiner inneren Welt abspielen, in der sich „Wach- und Traumaktivitäten“ gegenseitig durchdringen.<sup>153</sup> Hildesheimers Glaube an die Objektivität der Fakten und ihr Wirken in der Geschichte ist „in höchstem Maße“ beschränkt und nichts in der Welt – so Hildesheimer – könne ihn darüber „eines besseren belehren“.<sup>154</sup>

Hildesheimers einen Surrealisten zu nennen scheint sinnvoll, vor allem da er in *Empirische Betrachtungen zu meinem Theater* selbst erklärt, dass der Surrealismus ihm derart „in Fleisch und Blut“ übergegangen sei, dass ihm heute der Maßstab dafür fehle, „was wirklich und was unwirklich“ sei.<sup>155</sup>

Das surrealistische Verfahren, hier auch Marbotsche Prinzip genannt, dient dem Verwischen der schmalen Spur zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Mit *Marbot* geht Hildesheimer noch einen Schritt weiter, wie er in *Arbeitsprotokolle des Verfahren >Marbots<* erläutert; denn hier sei es ihm vor allen Dingen darum gegangen, aus Phantasie Realität zu machen.<sup>156</sup> Dieses Vorhaben ist ein radikaleres, denn es leugnet, dass es eine Realität außerhalb der Phantasie gebe. In diesem Sinne schreibt Hildesheimer, dass ihm ein „Maßstab“ für das Erfassen der Erlebnisdimensionen des Menschen früherer Zeiten, z.B. der Zeit des Barock, fehle; für wenig aussichtsreich erachtet er es daher, herausfinden zu wollen, was die Menschen früher gedacht hätten, denn der Wahrscheinlichkeitswert der Geschichte, dessen Verfall Faschismus und Antisemitismus katalytisch beschleunigt hätten, tendiere gegen Null. Geschichte bei Hildesheimer besteht nur mehr als „Geschichtsschreibfehler“ fort. Unmöglich sei es heute der geschichtlichen Wahrheit entsprechende Topoi oder metaphorische Vergleichen zu erfinden und auf diese Weise sinke denn auch die

---

<sup>152</sup> Breton, S. 19

<sup>153</sup> Vgl. Roche: *Wahlverwandtschaften*, S. 54

<sup>154</sup> Vgl. *GW VII*, S. 252

<sup>155</sup> Vgl. *GW VI*, S. 820f.

<sup>156</sup> Vgl. *GW IV*, S. 255

bilder- und bewusstlose Geschichte langsam in das Unterbewusstsein, die Instanz für das Vergessen, und gehöre zum „inneren Mikrokosmos des Dichters“, der über die Bewusstlose nichts aussagen könne.<sup>157</sup> Die Objektivierung der Geschichte durch eine vollständige Bearbeitung ihres Quellenmaterials, eine vollständige Rekonstruktion historischer Bedingungen mittels Biographik und Historik müsse – dessen ist sich Hildesheimer sicher – misslingen und der Völkermord fernbleiben. Auch habe ein Unternehmen, das tief in die Vergangenheit zu dringen beabsichtige, während der unternehmende Mensch in seiner Funktion als Biograph oder Historiker auf allen Gebieten der Gegenwart verhaftet sei, keine Aussicht auf Erfolg. Die „Sekundärquelle“ habe „versagt“, denn sie könne – wie Hildesheimer sagt – niemals den Weg zurück zur „Primärquelle“, zum Originalerlebnis weisen. Der Anspruch der Wissenschaft auf die wahre Darstellung geschichtlicher Ereignisse und deren Ausdeutung seien also illusorisch. Hildesheimers Produktionen rebellieren auf ihre ganz eigene Art gegen das Postulat falscher Objektivität, die das Subjekt der Geschichte als ein absolut Identisches voraussetzt, das so an die absolute Wahrheit dessen glauben kann, was es seiner Analyse unterzieht. Hildesheimers Glaube an das – wie er es nennt – „höhere Walten der Wissenschaft“ zeigt sich „in höchstem Maße“ begrenzt und – wie er selbst zugibt – werde ihn darüber auch niemand eines besseren belehren können.<sup>158</sup>

Historiographie muss scheitern, wenn sie die Wahrheit herauszufinden versucht, anstatt sie zu erfinden. Eine Geschichtswissenschaft, die Objektivität für sich reklamiere und auf der „Messung von Schädelspuren“ beruhe, aber mit „Meißel und Raspel“ nachhelfe, sobald die Krone im Bamberger Dom nicht auf das „erwünschte Kaiserskelett“ passe, scheint Hildesheimer fragwürdig. Auf ähnlich humorvolle Art merkt er an, dass man wohl unlängst festgestellt habe, dass Rumpelstilzchen eine historische Figur sei, der man vermutlich schon demnächst in ihrer „noch nicht festgelegten Geburtsstadt“ ein Denkmal errichten werde.<sup>159</sup> Diese ironisch-kritische Einstellung gegenüber der

---

<sup>157</sup> Vgl. *GW VII*, S. 57

<sup>158</sup> Vgl. *GW VII*, S. 218ff.

<sup>159</sup> Vgl. *GW I*, S. 280ff.



Historiographie, kann bei einem Adepten des Surrealismus allerdings nicht verwundern, dem Wissenschaft für „wissenschaftliche Träumerei“ gilt.<sup>160</sup> Was Hildesheimer dem Biographen abverlangt, ist weiter nichts als die Kraft des Entschlusses, die Geschichte mit jener Skepsis zu betrachten, die sich im Lauf der Jahrhunderte als durchaus angemessen erwiesen habe, denn der Biograph könne nur dort als Vermittler des Geschehens akzeptiert werden, wo er sich seiner Subjektivität auch bewusst werde.<sup>161</sup> Die Wissenschaft müsse einsehen, dass sie weit von einer strengen Objektivität entfernt sei, da die „persönlichen Reflexe des Beobachters“ sich eben nie ganz ausschalten ließen und zu den „physikalischen Reaktionen“ sich die des „Seelenlebens“ hinzugesellten.<sup>162</sup> Hildesheimer weiß auf die Bedeutung seines eigenen Scheiterns als Mozart-Biograph hin: „Dieses Scheitern ist denn auch das gemeinsame Element zwischen meinem und allen anderen Versuchen, Mozart als Gestalt erstehen zu lassen; nur eben: Ich habe es in meine Arbeit einkalkuliert“<sup>163</sup>.

Biographie könne – nach Aussage Hildesheimers – bestenfalls zu Überzeugungen führen, die „so fest sie sein mögen, nicht mit Gewissheit zu verwechseln sind. Die Grenzen potentieller Erkenntnis sind omnipräsent“.<sup>164</sup> Im Unterschied zur Geschichte als Ergebnis von Wissenschaft müsse Geschichte als Ergebnis poetischer Intuition immer neu interpretiert werden, dabei aber trete ihre „semantische Komponente“ hinter ihrer „stilisierten Aufmachung“ zurück.<sup>165</sup> Hildesheimer spielt hier auf die Marginalisierung der Inhalte an, von denen die experimentell-avantgardistische Literatur abstrahiert, denn sie scheinen ihr zu tiefst unwahr.

Anhand von *Mozart* und *Marbot*, der „historicized fictional biography“<sup>166</sup> oder auch „simulierte[n] Vita“<sup>167</sup>, die in der Literaturgeschichte als

---

<sup>160</sup> Vgl. *Breton*, S. 42f.; dazu das Vorwort von Hildesheimer zu *Mozart* (1977); fortan zitiert Mozart + Seitenzahl

<sup>161</sup> Vgl. *Mozart*, S. 10ff.

<sup>162</sup> Vgl. *Duplessis* (1992): *Der Surrealismus*, S. 29

<sup>163</sup> *Mozart*, S. 7

<sup>164</sup> Ebenda.

<sup>165</sup> Vgl. *GW VII*, S. 230ff.

<sup>166</sup> *Cohn* (1992): *Breaking the Code of Fictional Biography. Wolfgang Hildesheimer's Marbot*, S. 307

Sonderfall geführt wird, kann Hildesheimer zeigen, dass Geschichte und Mythos ineinander verschränkt sind. Auch Günter Blöcker hält dem Buch zugute, dass es der biographischen Geschichtsschreibung mit Skepsis begegne und darüber hinaus seine eigene Unmöglichkeit immer wieder unter Beweis stelle, indem es seinen Scheincharakter offenbare. Blöcker nimmt an, dass es Hildesheimers Ziel gewesen sei, mit *Marbot* die Geschichte, die sich „dokumentarisch gebärdet“, als Erfindung zu überführen, in einem – wenn man so will – surrealistischen *acte gratuit*, in dem sich die Kritik der Geschichte manifestiere:

„Wenn der Überdruß an erfundenen Geschichten einem Autor verbietet, einen Roman zu schreiben, wenn die Überzeugung von der Vergeblichkeit eine historische Person in ihrer letzten Wahrheit zu erkennen ihm ebenso verbietet, eine Biographie zu verfassen, dann bleibt ihm nur noch eines übrig: die Biographie einer Kunstfigur. Anders als der Roman verlangt Biographie nicht nach einer Geschichte, seine Figuren unterstehen nicht dem Gesetz der Story die Biographie verlangt nach einem Leben das durchleuchtet sein will. Wenn es Geschichten enthält anekdotischen Erzählstoff, um so besser. Aber das ist nicht das Ausschlaggebende. Das Entscheidende ist das dargestellte Leben als solches, sein Bedeutungsgehalt, die >>archetypische Qualität des Helden<<. Ein freies Fabulieren, das nach fiktiven Beglaubigungen sucht, unentwegt fiktives Belegmaterial heranschafft, sich dokumentarisch gebärdet. Warum? Um jenen Schein des Lebens herzustellen. Er erfindet Material und siedelt das Erfundene, die Konkurrenz nicht scheuend, in einem minutiös recherchierten historischen Umfeld an. In diese nachprüfbare Realität fügt es sich nicht nur nahtlos ein, sondern es triumphiert über sie.“<sup>168</sup>

Peter Horst Neumann weist darauf hin, dass Hildesheimer mit seinem Buch dem aktuellen Trend zur historischen Biographie im Zeichen einer neuen „Geschichtsbestimmung“ gegengesteuert hat. Hildesheimer habe anders als Günter de Bruyn, Ludwig Harig, Peter Härtling, Dieter Kühn, Adolf Muschg, Peter Rühmkorf und Christa Wolf, die in der gleichen Zeit Bücher über Jean Paul, Rousseau, Hölderlin, Wolkenstein, Keller,

---

<sup>167</sup> Ketelsen (1993): *Pulchra Oculis. Die simulierte Vita des Sir Andrew Marbot*, S. 83ff.

<sup>168</sup> Blöcker (1981): *Die Wahrheit einer Kunstfigur Wolfgang Hildesheimers biographischer Roman „Marbot“*, S. 15-17.

Klopstock und Karoline von Günderode verfassten, mit *Marbot* nicht eine, „sondern die verlässlichste und modernste Biographie“ geschrieben, die „eine Rettung“ sei, weil ihre Gestalten zum einen Fiktionen seien und zum anderen das Problem „Erzähler als Biograph“ mitberührt werde. Interessanterweise stellt Neumann die Frage, ob Hildesheimers Rede *The End of Fiction* (1976) nicht eigentlich in einem Widerspruch zu seiner *Marbot*-Fiktion stehe; allerdings stelle die *Marbot*-Fiktion zugleich auch eine passende Reaktion auf die in der Rede begründete Einsicht dar, indem Hildesheimer auf den Glaubwürdigkeitsverlust der artistischen Fiktion mit Hilfe des Kunstmittels der „absoluten Fiktionalisierung“ reagiere.<sup>169</sup> Tatsächlich entsprechen die Rede *Das Ende der Fiktionen* und die *Marbot*-Fiktion einander, verhalten sich zueinander wie Theorie und Praxis; das Ende der Fiktionen nämlich wird in *Marbot* mit literarischen Mittel als *story* inszeniert, indem Hildesheimer seine Fiktion nur zu dem Zweck montiert, um sie anschließend demontieren zu können. Am Ende des Buchs, ist auch die Fiktion am Ende und der fiktive Held Sir Andrew Marbot spurlos verschwunden, als hätte er nie existiert. Die *story* wird also *endfiktionalisiert*. *Marbot* ist für Neumann das „Resultat einer [erneuten] kreativen Stagnation“, nachdem Hildesheimer mit *Tynset* das Symptom der Krise des absurden Schreibens zunächst benannt habe, die nach dem *Masante*-Roman, in dem er sich gegen das autonome Erzählen gewendet habe, eigentlich überwunden schien. Allerdings stagniert mit *Marbot* nicht – wie Neumann irrtümlich annimmt – Hildesheimers Kreativität, sondern er bringt darin lediglich das Erzählen zu einem Ende, um sich einer neuen Aufgabe, seinen Collagen, zuzuwenden.<sup>170</sup>

Ruth Petzholdt meint, dass Hildesheimer in *Marbot* die Möglichkeiten des Biographen zugleich „zu höchster Vollkommenheit“ und „*ad absurdum*“ führte, indem er die fiktionale Biographie einer nicht existenten, aber höchst wahrscheinlichen Figur erschuf. In *Marbot* habe er ein letztes Mal demonstrieren wollen, dass Biographie Fiktion sei und

---

<sup>169</sup> Abramson (1996): *Translation as metaphor in Hildesheimer's >Marbot< Eine Biographie*, S. 103

<sup>170</sup> Vgl. Neumann (1981): *Wolfgang Hildesheimer: Der Erzähler als Biograph – Die Konsequenz einer literarischen Entwicklung*, S. 38ff.

innerhalb der Fiktion die Wahrheit nicht fassbar werde, weshalb sich der Biograph auf sein Scheitern verlegen müsse, dem die Figur nichts zu erzählen habe. Die „Demontage“ der Fiktion münde schließlich in das Schweigen des Autors und die Verlagerung seines Interesses auf das Gebiet der bildenden Kunst.<sup>171</sup>

Mit *Marbot* hat Hildesheimer der Forderung Benjamins entsprochen und die Geschichtsschreibung surrealistisch gemacht. Da Historik und Biographik notwendigerweise „Geschichtsschreibfehler“<sup>172</sup> produzieren, erhebt surrealistische Geschichtsschreibung den Zweifel an der Überlieferung zur Methode. Im Unterschied zur surrealistischen Historik müsse eine Historik irren, die an ihrem Willen zur Objektivierung festhalte. Bach, Mozart, Dürer blieben der neuen Zeit fern: „Wir können es nicht. Es ist unmöglich [...] tief in die Vergangenheit zu tauchen, während wir auf allen Gebieten der Gegenwart [...] verhaftet bleiben.“<sup>173</sup>

Das Buch *Marbot* übt Kritik nicht nur an der Geschichte sondern auch an ihrer Theorie, die als universales Begriffssystem und Handwerkszeug eines reduktionistischen Verfahrens zur Erfassung vergangener geschichtlicher Ereignisse, überholt erscheint. Der anti-theoretische Affekt bei Hildesheimer, dem alle Theorie suspekt ist, ist zudem markant. Hildesheimer artikuliert sein im allgemeinen schwieriges Verhältnis zur Theorie mit Blick auf die Literaturtheorie wie folgt: „[...] an Literatur bin ich ausschließlich als Leser interessiert, nicht an ihrer Theorie, nicht an ihrer Geschichte oder ihrem Betrieb.“<sup>174</sup> *Marbot*, das in der Literaturtheorie als Sonderfall geführt wird, ist ohne Frage ein theoriekritisches Buch. Die Kritik der Theorie wird – was überrascht, weil der Inhalt für die Beweisführung im Prozess gegen die Geschichte eigentlich keine Rolle spielt – fiktionsimmanent inszeniert, so arbeitet der Kunsttheoretiker Sir Andrew Marbot am Entwurf einer Theorie des Kunstwerks, an dem er am Ende scheitert ( – Marbot ist kein

---

<sup>171</sup> Vgl. Petzoldt (2008): *Der Erzähler als Biograph. Variationen fiktiven Erzählens in zeitgenössischer deutscher Literatur am Beispiel Wolfgang Hildesheimers fiktiver Biographie „Marbot“*, S. 18ff

<sup>172</sup> GW VII, S. 221

<sup>173</sup> Ebenda., S. 229

<sup>174</sup> GW VII, S. 747

„Stümper(n) im Scheitern“<sup>175</sup> !). Der Grund für sein Scheitern ist kein persönlicher sondern ist in dem Verlust des privilegierten ästhetisch-theoretischen Zugangs zum Artefakt geschichtlicher Wahrheit zu sehen, deren Erkenntnis die ältere Theorie noch für möglich hielt.<sup>176</sup> Wenn Sir Andrew scheitert, dann, weil seinem Unterfangen bereits die Kritik der Theorie gleich einer Antithese zu Grunde liegt.

*Gilles*, so hat man im dasjenige Gemälde des Malers Antoine Watteaus genannt, das immer wieder Dichter und Schriftsteller, Fotografen und Filmregisseure vor allem die Maler zu eigenen Gedanken und Schöpfungen angeregt hat. Für Hildesheimer ist es deshalb so interessant, da über den Ursprung des Bildes, die Umstände seines Auftrags, seine Herkunft, Entstehung und Überlieferung nichts Genaues bekannt ist und an ihm der Wahrheitsgehalt der Überlieferung exemplarisch in Frage gestellt werden kann. Auch das Leben des Malers ist nach Jahrzehnten der Forschung noch immer ein Rätsel, was aber die Biographen – und darin liegt für Hildesheimer der Unsinn von Biographik – nicht davon abhalten kann, über das Leben des völlig Unbekannten zu schreiben. Die Forschungsgeschichte des Gemäldes kann Hildesheimer als weiterer Beweis dafür gelten, dass wissenschaftliche Vernunft längst in den Mythos eingegangen ist. Die Geschichte des Bildes und seines Urhebers scheint aus diesen Gründen bestens geeignet, um an ihr Biographieschreibung als Erfindung von Biographen zu überführen. Wirft man einen Blick in Watteaus Biographie, wie sie im Katalog der großen Watteau-Ausstellung abgedruckt ist, kommt sogleich der Gedanke, dass diese Art der Biographieschreibung, die ausschließlich auf Vermutungen und Annahmen beruht, Hildesheimer auf die Idee gebracht haben muss, Biographieschreibung zu parodieren; der unfreiwilligen Ironie dieses biographischen Versuchs kann man sich denn auch nur schwer entziehen, denn die Watteau-Biographen, die Vermutung an Vermutung reihen, gestehen am Ende: „Nichtsdestoweniger haben wir die Briefe an das Ende dieser Biographie gesetzt [...] Andere zeitgenössische Texte, die oft nur ausschnittweise veröffentlicht sind

---

<sup>175</sup> *Marbot*, S. 318

<sup>176</sup> Vgl. Brunkhorst: *Romantischer Impuls*, S. 98ff.

geben keine neue Information. Alle diese Quellen haben dazu beigetragen einen Schleier des Geheimnisses um den Künstler zu legen, den die Forschung nicht überall lüften konnte.“ Selbst die Watteau zugeschriebenen vier eigenhändig verfassten Briefe, die nach den Abschriften des Baron de Veze in den *Archives de l'art Francis* von 1852 publiziert wurden, werden am Ende von den Biographen bestritten.<sup>177</sup> Watteaus Geschichte bleibt im Dunkel. Interessant ist, dass man in den absurden Stücken, die Hildesheimer für das Theater schrieb, beobachten kann, wie die Bühne immer dunkler wird bis die Dunkelheit die Figuren verschluckt.<sup>178</sup> So hat Hans Robert Jauss gewiss Recht, wenn er schreibt, Hildesheimer wolle einen Kontrapunkt gegen den Idealismus in der Geschichte setzen und *Mary Stuart* sei „*una focosa protesta contro l'esaltazione della grandezza storica*“. Dass Hildesheimer seinen Protest gegen die skandalöse Geschichte narrativiere, die mal in den typischen Zeitkostümen der Klassik mal der Romantik auftrete, um dann sein Narrativ am Ende als Fälschung zu entlarven, sei – wie Jauss schreibt – das >Dialektische<.<sup>179</sup>

#### DIE „GRENZEN DER AUFKLÄRUNG“ UND DER GESCHEITERTER AUFKLÄRER SIR ANDREW MARBOT

Adorno, dessen Theorie der Geschichte ohne die theoretische Vorarbeit Benjamins nicht denkbar wäre, schreibt über die *Einbahnstraße*, dass man sie falsch verstehe, wenn man sie als irrationalistisch, um ihrer Affinität zum Traum willen als mythologisierend ansehe; für Benjamin geht es darum die „Verschlungenheit“ oder auch „Verflochtenheit“ der Moderne und ihrer Gesellschaft mit dem „Mythos“ zu offenbaren, dessen „Bann“ er dadurch brechen will, indem sich das Denken dem Mythos annähere. Aus diesem Grund gehöre die *Einbahnstraße* – wie Adorno sagt – auch als erste von Benjamins Schriften in einen Zusammenhang

---

<sup>177</sup> Siehe den Katalog zur Ausstellung *Watteau 1684-1721* von Grasselli/Rosenberg (1984-1985), S. 15ff

<sup>178</sup> Zu Hildesheimers absurden Stücken vgl. Hill (1976): *Language as Aggression. Studies in the Postwar Drama*, S. 61ff.

<sup>179</sup> Jauss (1978): *I classici sono di nuovo moderni?* S. 9f.

mit der von ihm geplanten *Urgeschichte der Moderne*. Benjamin sei der Erste gewesen, der erkannt habe, dass der für die Moderne charakteristische Optimismus, den die Dogmatik der Aufklärung begründete, in den irrationalen Exzessen der Geschichte an seine Grenzen gestoßen sei.<sup>180</sup> Adorno und Horkheimer treiben in *Dialektik der Aufklärung* Benjamins Überlegungen gewissermaßen auf die Spitze, wenn sie die These aufstellen, dass die Aufklärung nicht nur in Mythologie zurückschlage, sondern dass bereits der Mythos Aufklärung sei. Und immer wenn in der Geschichte die Wellen des Antisemitismus höher schlugen, müsse dies – wie es im letzten Kapitel der Dialektik heißt – als ein Zeichen dafür gelten, dass die aufgeklärte Zivilisation zur „Barbarei in der Wirklichkeit“ zurückkehre, wobei sich der „Irrationalismus“ des Antisemitismus gerade „aus dem Wesen der herrschenden Vernunft selber und der ihrem Bild entsprechenden Welt“ ableite.<sup>181</sup> Der Umschlag der Aufklärung in „Barbarei“<sup>182</sup> sei der „Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts“<sup>183</sup>, der sich in den Konzentrationslagern erfüllt habe, in denen die Aufklärung die Geschichte als lügenhaft bestätigt und als den modernen Mythos überführt habe. Die Aufklärung sei darum das negative Moment in der Geschichte und „lebensfeindliche, nihilistische Macht“<sup>184</sup>, die die Vernichtung des Subjekts vorantreibe. Die Entwicklungsgeschichte der Kultur – wie es in den Aufzeichnungen und Entwürfen zur *Dialektik der Aufklärung* heißt – vollziehe sich „im Zeichen des Henkers“<sup>185</sup>.

Aus der begründeten Angst vor einem Rückschlag habe Aufklärung berechtigter Weise Angst von den durch die Wissenschaft, Wirtschaft und Politik ideologisch zugerichteten Tatsachen abzugehen und halte um so fester am Glauben an die „falsche[n] Klarheit“ als ihrem „Abgott“ fest.<sup>186</sup> In *Marbot* überführt Hildesheimer diesen falschen Glauben an die vermeintliche Kraft der Fakten und beweist, dass die Summe präziser Informationen die Menschen zu täuschen weiß, indem er seinem Leser

---

<sup>180</sup> TWA XI, S. 682ff.

<sup>181</sup> Vgl. *Dialektik*, S. 1ff.

<sup>182</sup> Ebenda, S. 93

<sup>183</sup> Ebenda, S. 42

<sup>184</sup> Ebenda, S. 51

<sup>185</sup> Ebenda, S. 227

<sup>186</sup> Vgl. ebenda, S. 4

eine erfundene Geschichte als seriöses Werk der Geschichtsschreibung präsentiert, das schon bei etwas genauerer Prüfung ohne Weiteres als Erfindung des Autors erkennbar gewesen wäre. Doch fielen nicht wenige Leser auf den Scheincharakter des Buchs herein und glaubten, dass es einen Kunsthistoriker namens Sir Andrew Marbot gegeben habe. Damit hatte Hildesheimer den Beweis dafür erbracht, dass – wie Adorno sagen würde – in dem „emphatischen Anspruch der Geschichte“ auf Wahrhaftigkeit „die Unwahrheit lauer“<sup>187</sup>. An seinem falschen Helden hat Hildesheimer gekonnt demonstriert, dass der Einzelne als „einmalige[n] Persönlichkeit“<sup>188</sup>, die den Triebwerken der Geschichte ausgesetzt ist, einen exemplarischen Prozess stufenweiser Reduktion durchläuft, an dessen Ende er annulliert werde. Dass es in *Marbot* um die Dialektik von Geschichte und Mythos geht, dafür spricht vor allem, dass dieses Thema bereits im ersten Satz auf der ersten Seite zur Sprache kommt, wenn Goethe in einer romanhaft-kostümierten Szene Sir Andrew Marbot mit einer romantischen Betrachtung über Mythos und Überlieferung antwortet:

„>>Nun<<, sagte Goethe, >>dem Mythos kann man natürlich niemals aufs Wort glauben, ist er doch nur in einem höheren Sinn wahr. Nicht er gestaltet die Überlieferung, sondern die Überlieferung gibt ihm stets wieder neue Gestalt. [...]“<sup>189</sup>

Worauf der jüngere Sir Andrew Marbot, den Goethe amüsiert einen „Zweifler“ und „Aufsässigen“ nennt, mit dem Selbstbewusstsein des Aufklärers erwidert:

>>Ich misstraue jeglicher Überlieferung, Exzellenz,<< erwiderte Marbot, >>auch der wahrscheinlichen. Für mich ist nur das Wahre wahr, das Wahrscheinliche dagegen Schein.<<

Wenn Marbot dem Mythos als Ausdruck dessen, was wahrscheinlich ist, nicht trauen will, sondern nur der wahren Wirklichkeit, dann zeigt sich

---

<sup>187</sup> Vgl. *TWA* VI, S. 354ff.

<sup>188</sup> *Marbot*, S. 318

<sup>189</sup> Ebenda., S.1



hierin der Denkfehler der Aufklärung, die glaubt, zwischen wahr und unwahr unterscheiden zu können und von der Möglichkeit objektiver Wahrnehmung ausgeht. Das Scheitern Marbots, dem es nicht gelingt eine Theorie der Kunst zu entwerfen, mittels derer Kunstwerke objektiv beschreibbar wären, bedeutet zugleich das Scheitern der Aufklärung. Und der Leser dieser Biographie findet sich gewissermaßen in einem Indizienprozess wieder, wobei ihm immer neue Fakten begegnen, die die Geschichte dieses Aufklärers, als Mythos entlarven.

Betrachtet man nur den Inhalt und übersieht einmal, dass es sich bei *Marbot* um ein Formexperiment handelt, das auf etwas ganz anderes hinaus will, als auf das, wovon es erzählt, so erfährt man von dem Scheitern des Aufklärers, Bildforschers und Kunsttheoretikers Sir Andrew Marbot, dessen Bemühungen, eine Theorie des Kunstwerks zu erschaffen, vergeblich sind. Sir Andrews Scheitern findet am Ende der Geschichte seine Entsprechung in dessen spurlosem Verschwinden. Als Aufklärer, rationalistischer Selbstverweigerer, Skeptiker und Anti-Romantiker tritt er als Gegenspieler des romantischen Dichters Graf Giacomo Leopardi (1798-1837) auf; anders als dieser versteht es Marbot aber seine Emotionen zu kontrollieren, sein Erleben unmittelbar zu verarbeiten und dem Verstand zu überantworten.<sup>190</sup> Vor allem jedoch überzeugt er durch „akkumulatorische Beflissenheit“<sup>191</sup> und zeichnet sich durch einen „unbedingten Willen zur Objektivität“<sup>192</sup> aus; auch soll er sich darauf verstehen, sein „Ich zu objektivieren“<sup>193</sup> ohne sein „Inneres, seine Grundstimmung oder seinen jeweiligen Zustand“<sup>194</sup> zu verraten und hält es für möglich durch die Anlegung des Maßstabs eines „strikten Realismus“ an ausgewählte Meisterwerke der Kunstgeschichte sowie durch das formale Studium ihrer Symmetrien, den das Kunstwerk beseelenden lebendigen Gedanken auf seiner Flugbahn, das indisfigurabile Wesen des Kunstwerks zu erfassen und das Rätsel der Kunst zu lösen. Sein erklärtes Ziel ist die Deskription des absolut

---

<sup>190</sup> Vgl. *Marbot*, S. 32

<sup>191</sup> Ebenda., S. 78

<sup>192</sup> Ebenda., S. 102

<sup>193</sup> Ebenda.

<sup>194</sup> Ebenda.

Subjektiven in der Kunst, doch geht er dabei fälschlicherweise von der Kantschen Annahme eines ganz in sich seienden Subjekts bzw. eines ganz außer diesem seienden Objekts, d.h. von einem dualen Schema aus; nur ist dieses Schema – glaubt man Adorno –unwahr, da Subjekt und Objekt dialektisch ineinander sind. Zuletzt scheitert Marbot am Schema der Aufklärung, das die Welt als ein gigantisches analytisches Urteil präsentiert und schließlich am Leben selbst, das dem Analytiker einer „Ansammlung von Erfahrungen gleicht, deren Qualität „immer wieder die gleiche ist“<sup>195</sup> und das er für „eine auswertbare Erfahrung“<sup>196</sup> hält. Die „Einsicht“ in die „Gefangenschaft im Subjektiven“<sup>197</sup> wird ihm nicht zu teil; dies ist sein Scheitern und zugleich das Scheitern seiner Epoche, der Aufklärung. Auch Sir Andrew Marbots Biograph Hadley-Chase scheitert, da auch er Kunstwerke irrtümlicherweise als von Geschichte und Leben unberührte „autonome Bereiche“ und Künstler idealerweise als autonome Genies ansieht, mit dem Ergebnis, dass seine Biographie über den Kunsttheoretiker nicht etwa einen Zugang zu dessen Leben, sondern lediglich einen Zugang zum Leben des Biographen herstellt.

Marbot, der gescheiterte Aufklärer, an den nach dessen spurlosem Verschwinden nichts mehr erinnert, gleicht somit der modernen Gestalt des Mythos, oder auch der Gestalt des Mythos dessen, was der Fall ist, des Mythos Aufklärung.

Die Kritik der restlos aufgeklärten und durchrationalisierten Moderne ist mit der Urangst der Modernen vor einem Rückfall in die Barbarei verbunden; diese Urangst ist in allen Arbeiten Hildesheimers gegenwärtig und hat ihren stärksten Eindruck in der melancholischen Prosa der mittleren 60er Jahre hinterlassen, zum Vergleich etwa mit dem Roman *Ansichten eines Clowns* von Heinrich Böll, in dem das intellektuelle Ich, Typus des Nonkonformisten, die verfestigten Wirklichkeitsvorstellungen zerstört, vor der so vorgestellten Wirklichkeit flieht, der er fern und fremd bleibt und von der er Abschied nehmen will. Der anti-moderne, anti-aufklärerische Affekt ist bei Hildesheimer

---

<sup>195</sup> Marbot, S. 309

<sup>196</sup> Ebenda., S. 308

<sup>197</sup> Ebenda., S. 318

reflektiert und richtet sich gegen einen unaufhaltsamen Fortschritt, der inhuman, gegen den Menschen gerichtet ist. Wolfgang Hammer schreibt über „Hildesheimers Modernität“:

„Unseres Dichters Handlungen sind Spiegelfechtereien. Allzu oft verrät ihn die ernstgemeinte Floskel: <<Mir fällt nichts mehr ein>>; keine *captatio benevolentiae*, sondern Ausdruck der Not des Künstlers, der zu urban, zu vielschichtig und gebildet ist, um die formale und materielle Unhaltbarkeit gewisser literarischer Vergangenheitsbewältigung nicht zu erkennen. Er durchschaut alles Unechte. Er möchte es vermeiden. So ist er in dem Sinne modern, dass er fühlt und spürt, auch fühlen und spüren läßt, wie unwiderstehlich die Gegenwart seit 50 Jahren den Menschen stets, sobald er brav aufgeklärt, logisch und vernünftig zu denken begönne, in die Strudel des absurden riß. Das Absurde aber ist das Ende des Humanum, sogar das tödliche Ende.

Hildesheimer ist der einzige heutige Dichter deutscher Zunge, dem Glaubhaftigkeit im Umgang mit den Katastrophen unserer Zeit mühelos glückt.“<sup>198</sup>

In ihrem Aufsatz *Denk ich an Deutschland in der Nacht. Zu Hildesheimers Deutschlandbuch Tynset*, der 1982 in der autobiographischen Aufsatzsammlung *Aber die Hoffnung. Autobiographisches Aus und über Deutschland* erschienen ist, bemängelt Hilde Domin die „Lieblosigkeit“ in *Tynset* und dass Hildesheimer, um der Kategorie der „political correctness“ zu genügen, das Modernediktat eines „selbstaufgelegten Puritanismus“ befolge, dabei die Absicht erwecke als wolle er sich in aufklärerischer Absicht der erfahrungs- und gefühlsmäßigen Voraussetzungen ganz entledigen und auf diesem Weg aber – entgegen seiner eigentlichen Absicht – ein Moment der Ungewissheit in die Kunst trage, das zu beseitigen gewesen wäre.<sup>199</sup> So gesehen markiert *Tynset* den kritischen Punkt in der Geschichte der modernen Literatur, an dem die Aufklärung in Mythologie zurückschlagen kann, die auf Gefühle und konkrete Erfahrungen verzichtet.

---

<sup>198</sup> Hammer (1968): *Wolfgang Hildesheimers Menschenbild*, S. 488

<sup>199</sup> Domin (1982): *Denk ich an Deutschland in der Nacht*, S. 111.

Jean Améry, der 1912 in Wien geboren wurde und sich 1978 das Leben nahm, warnt in seinem Vorwort zur Neuausgabe von *Jenseits von Schuld und Sühne* von 1977 davor, den Begriff der Aufklärung zu eng und zu schematisch zu fassen, denn dieser müsse mehr umfassen als nur „logische Deduktionen“ und „empirische Verifikation“, nämlich den Willen und die Fähigkeit zur Spekulation, zur Empathie und zur Annäherung an die Grenzen der Ratio. Nur wenn „wir“ „das Gesetz der Aufklärung erfüllen und zugleich überschreiten, gelangen wir geistig in Räume, in denen *la raison* nicht zum flachen Rasonnieren führt“; dies sei der Grund, weshalb er selbst stets vom „konkreten Ereignis“ ausgehe, aber sich niemals an dieses verliere, sondern es stets zum Anlass nehme für „Reflexionen, die hinausgehen über *raisonnement* in Denkbezirke, über denen ein ungewisser Dämmer liegt und liegen bleiben wird, wie sehr man sich auch bemüht um jenes Licht, das sie zuerst zur Dimension macht.“ Améry ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass Aufklärung nicht mit „Abklärung“ verwechselt werden dürfe und Aufklärung ihrer Aufgabe nur dann gerecht werden könne, „wenn sie sich mit Leidenschaft ans Werk macht“.<sup>200</sup>

Bei der Gestaltung des Schutzumschlags der fünften Auflage des Buchs, die 2004 bei Klett-Cotta in Stuttgart erschienen ist, hat man eine glückliche Hand bewiesen und sich für einen Ausschnitt aus dem Bild *Le modèle rouge* (1937) des surrealistischen Malers René Margeritte entschieden, der ein Paar vom Rumpf abgetrennte Füße vorstellt; daraus lässt sich schlussfolgern, dass sich surrealistische Mittel eignen, das Irrationale auszudrücken.

„*HIER STEHE ICH UND KANN NICHT ANDERS*“

An dem kurzen pseudo-historiographischen Bericht *Hier stehe ich und kann nicht anders*, den Hildesheimer 1960 im Bayerischen Rundfunk gesprochen hat und der in dem Erzählband *Auf den zweiten Blick* Mitte April 2008 im Suhrkamp Verlag erschienen ist, der Ostern 2008 in der

---

<sup>200</sup> Améry (1977): *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, S. 13f.

Wochenendausgabe der Süddeutschen Zeitung abgedruckt wurde, lässt sich Hildesheimers ironisch-kritischer Umgang mit der Überlieferung anschaulich demonstrieren. Wie in allen pseudo-historischen Texten Hildesheimers, sind auch in diesem Text Geschichte und ihre Kritik das eigentliche Thema. Hildesheimer verfährt grundsätzlich auf zweierlei Weise: entweder er konstruiert die Biographie einer fiktiven Figur, autorisiert die Fiktion, indem er ihr Zitate historischer Personen attribuiert, um dann die Glaubwürdigkeit der Konstruktion in Zweifel zu ziehen und sie zu dekonstruieren oder aber er wählt eine historische Figur, über die nur wenig bekannt ist und fiktionalisiert deren Leben, wodurch die Grenze zwischen Fakt und Fiktion ständig überschritten wird und die Historizität der Figur fragwürdig erscheint. Für den Bericht *Hier stehe ich und kann nicht anders* hat Hildesheimer sich für das Verfahren der Fiktionalisierung einer historischen Person entschieden, an deren Existenz gezweifelt werden soll, da ihr Leben weitgehend im Dunkel der Geschichte verlief. Dieses dialektische bzw. surrealistisch-kritische Verfahren bewirkt, dass die Behauptungen, die der Text aufstellt, in der Schwebe bleiben, das heißt wahr und zugleich falsch sein können. Dies wiederum ist nur möglich, da die ironisch-manipulative Sprache des Berichts das, was berichtet wird, wunderbar bis grotesk erscheinen lässt. Man kann sagen, dass der Inhalt des Texts im Grunde nur mehr einen koloristischen Wert hat, denn das eigentliche Augenmerk gilt der Sprache, die als Material der Reflexion und Kritik gehandhabt wird.

Am Ende des Berichts merkt der Leser, dass kein Dokument, kein Zeugnis präsentiert wurde, dass die Existenz des Simeon Stylites tatsächlich beweist, dass nichts sicher ist außer der Zweifel an der Überlieferung. Da der Text seine eigene Aussage zugleich widerruft, gibt er sich als ein surrealistisches Kunstwerk zu erkennen, das verwirren will, indem es das Rationalitätsprinzip erschüttert. Die Burg des Säulenheiligen Simeon Stylites soll sich – laut Bericht – im nördlichen Syrien nicht weit von Aleppo befunden haben; die Landschaft wird von Hildesheimer romanhaft und detailreich beschrieben, weshalb bereits an dieser Stelle im Text Zweifel an dessen Authentizität aufkommen; die

Beschreibung der Landschaft, die Hildesheimer zum mediterranen Landschaftskitsch gerät, zur pittoresken Szenerie mit Ziegen, Feigenbäumen, Aprikosenbäumen, zerbröckelten Säulen auf dem Stehplatz, erscheint eher unglaubwürdig. Hildesheimer parodiert den biographischen Stil, dessen er sich bedient, indem er behauptet anstatt zu belegen.

An folgendem Textauszug wird der kritische Umgang Hildesheimers mit der Geschichte, die ironische Manipulation der Sprache mittels des bewährten biographischen Stils und die dialektische Funktionsweise der pseudo-historischen Texte Hildesheimers veranschaulicht. Zum besseren Verständnis der Funktionsweise des Texts, erscheinen besonders wichtige Stellen oder Redewendungen unterstrichen:

„Lokale Überlieferung behauptet sogar, dass es mehrmals mehrere Monate gewesen seien. Aber ich möchte in meinem Bericht bei der wahrscheinlicheren Version bleiben, denn sie ist wahrhaftig immer noch unwahrscheinlich genug“ [...] Und so ging er dorthin, wo heute Kalat Seman steht. Wahrscheinlich stand dort damals schon eine kleinere Kirche, aber davon ist nichts bekannt. Hier setzte er sich zunächst auf eine drei Meter hohe Säule auf der er mehrere Monate verharrte. Aber sie war ihm nicht hoch genug sie gewährte ihm nicht die Entrückung, die er suchte. Und so zog er sich denn, wahrscheinlich im Jahr 425, auf die neunzehn Meter hohe Säule zurück, von der wir nicht wissen, ob sie schon stand oder ob sie für ihn errichtet wurde. [...] Er trug dieselbe Kutte, Sommer wie Winter. Ob er sie überhaupt jemals gewechselt hat, ist nicht bekannt. Er hatte kein Dach überm Kopf, hatte also keinerlei Schutz vor der brütenden Sonne und dem sintflutartigen Regen dieser Regionen. Ob er jemals krank war, weiß man nicht. Nach sechzehn Jahren trat an seinem Fuß ein gefährliches Geschwür auf. [...] Er fastete so lange, bis der Fuß gesund war. Vier Wochen soll er gefastet haben, aber das ist wiederum nicht verbürgt. [...] Im Jahre vierhunderneunundfünfzig verbreitete sich die Nachricht, dass Simeon im Sterben liege, und zum letzten Mal machten sich die Scharen auf, um seine letzten Worte hören. Leider sind diese letzten Worte ebensowenig überliefert wie irgendeines seiner Worte. Daher wissen wir nicht, ob dieser Mann neben der öffentlichen Demonstration seiner seltsamen Existenz auch etwas mitzuteilen hatte. Ob er auf der Säule starb oder ob man den Sterbenden hinabhob, ist ebenfalls nicht bekannt. Sein Leichnam jedenfalls wurde mit

großem Pomp vom Patriarchen selbst nach Antiochia überführt. Dort wurde er in einer Kirche, die zu diesem Zweck errichtet wurde, beigesetzt. Die Kirche steht nicht mehr. Seine Kutte damals schon eine Reliquie von Wert und Bedeutung, ging an den Kaiser Leo nach Konstantinopel. Meine Damen und Herren, vielleicht werden Sie denken, diese Geschichte sei mit einem Körnchen oder gar mit einer ganzen Prise Salz zu genießen. Oder Sie werden sie kurzerhand ins Reich der Heiligenlegenden verweisen. Aber sie ist wahr, zumindest in ihren großen Zügen. Der Kirchenhistoriker Theodoretos von Thyros, der als ernst und verlässlich gilt, hat sie niedergelegt. Und er war nicht nur ein Zeitgenosse des Säulenheiligen, sondern auch sein Freund, soweit man unter solchen Umständen von einer Freundschaft sprechen kann.<sup>201</sup>

Diese Heiligenvita, die roman- sowie märchenhafte Anklänge hat, taxiert einen Abgrund der Unwahrscheinlichkeiten. Kein einschlägiger Beweis wird vom Autor erbracht, der seine Behauptungen belegen könnte. In Hildesheimers Texten ist der Inhalt simuliert, der nicht mehr auf eine Realität draußen verweist, denn diese ist durch die Geschichte korrumpiert. Die Sprache im Text fungiert nur noch als Material, das an die Stelle des verabschiedeten Inhalts tritt. Uwe Ketelsen spricht in diesem Zusammenhang von einer „verlorenen Botschaft“; darüber hinaus könne keine der Figuren Hildesheimers im „Reich der Texte >Originalität< beanspruchen“, denn Sprache die ihre Symbolkraft verloren habe, gerate an den Rand des Schweigens, da sie den Bezug zur wahren Realität verloren habe. Hildesheimer führe daher eine „Klage über die Unzuverlässigkeit der Worte“, die den Schriftsteller „ins Schweigen schicken“.<sup>202</sup>

Jens Tismar, der die Sprache Hildesheimers untersucht hat, stellt zu Recht fest, dass Hildesheimers ironischer Umgang mit Sprache nicht nur Geschichts- sondern vor allem Gesellschaftskritik sei.<sup>203</sup>

Hildesheimers Texte schweigen, verschweigen eine Wirklichkeit, die eine andere werden oder enden muss. Noch im Schweigen drückt sich

---

<sup>201</sup> Hildesheimer (2007): *Hier stehe ich und kann nicht anders*, S. 7.

<sup>202</sup> Ketelsen (1993): *Pulchra Oculis. Die simulierte Vita des Sir Andrew Marbot*, S. 83ff.

<sup>203</sup> Vgl. Tismar (1981): *Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts*. S. 107ff.

sein Engagement für die Menschheit aus, die sich in sprachlicher Selbstverweigerung als humane Gesellschaft neu erfinden soll.

Uwe Japp hat Hildesheimer einen „Spezialisten des Endes und des Endens“ genannt, seine Kunst als „Finalistik des Schreibens“ bezeichnet, der ein katastrophisches Moment innewohne, weshalb man sie auch als „Katastrophik“ bezeichnen könne. Hildesheimer, der seine radikale These vom Ende der Kunst des Schreibens in seinen Schriften auf vielfache Weise vorbereitete, habe sie erstmals in dem Vortrag *The End of Fiction* im Jahr 1975 expliziert, den er selbst in die deutsche Sprache übertragen habe. Dieser berühmt gewordene Vortrag vom Ende der Literatur bezeichne seitdem „ein problematisches Datum der Literaturgeschichte“, das – wie Japp anerkennend hinzufügt – Einlass in Biographien und Bibliographien gefunden habe.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Japp (1990): *Das Ende der Kunst des Schreibens. Wolfgang Hildesheimer und Sir Andrew Marbot*, S. 191



DRITTER TEIL

DIE MÖGLICHKEITEN DER KUNST NACH 1945 UND DAS SURREALISTISCHE  
MODELL ERLÄUTERT AN DEM PHANTASTISCHEN REISEBERICHT *ZEITEN IN  
CORNWALL* (1971)

## DIE BEDEUTUNG DER JAHRESZAHL 1945

Über die historische Bedeutung der Jahreszahl 1945 müsse „kein Wort gesagt werden“, stellt Dieter Lamping einleitend zum fünften Band der Wuppertaler Schriftenreihe *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945* fest; ob die Jahreszahl 1945 aber ein literaturgeschichtliches Datum sei, darüber werde – wie Lamping einräumt – in der deutschen Literaturwissenschaft häufig diskutiert.<sup>205</sup> Nicht bestritten werden könne – wie Klaus R. Scherpe meint –, dass in der deutschen Literatur Kontinuitäten über das Jahr 1945 hinaus beständen, unbestritten sei aber auch, dass das Ende der nationalsozialistischen Herrschaft der Literatur politisch und ästhetisch zahlreiche neue Möglichkeiten eröffnet habe;<sup>206</sup> denn die Katastrophe des Dritten Reichs habe – wie etwa Rita Bischof schreibt – das Chaos bis in die „Welt des Ausdrucks, der Worte und Bilder“ hineingetrieben.<sup>207</sup> Dass zwei Weltkriege sowie der Kontakt mit der Kriegsökonomie des Dritten Reichs zu einer veränderten Wahrnehmung auf die Dinge des Alltags, dessen einst harmlose Profanität und damit auch zu neuen künstlerischen Formen ihrer Darstellung geführt haben, ist wahrscheinlich. Dass die Jahreszahl 1945 und die ihr vorausgegangenen Ereignisse darum eine „gravierende Zäsur“ darstellen, weil diese – wie Hans T. Siepe bemerkt – das Ende der „anarchistischen Hoffnung“ markiere, wie sie noch bei Benjamin spürbar gewesen sei, ist eine interessante Feststellung, insbesondere im Hinblick auf eine Theorie der Postmoderne.<sup>208</sup> Und David G. Zinder spricht von einem „shift of artistic sensibility“<sup>209</sup>, der ausgelöst wurde durch jene – wie Hans Henny Jahnn schreibt – „entsetzliche Entdeckung der Realistik des Weltgeschehens“ jenes „gewaltigen Sadismus“, der sich hinter den Zivilisationen verbirgt und „die Weltbrände der Kriege entfachte“.<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Vgl. Lamping (2003): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*, S. 7ff.; folgende Überlegungen stützen sich auf die Ausführungen von Lamping

<sup>206</sup> Vgl. Scherpe (1982): *In Deutschland unterwegs. Reportagen Skizzen Berichte 1945-1948*, S. 10

<sup>207</sup> Vgl. Bischof (2001): *Teleskopagen*, S. 153

<sup>208</sup> Vgl. Siepe (1987): *5 Erkundungen.*, S. 8

<sup>209</sup> Zinder (1976): *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealistic of Theatre*, S. 2

<sup>210</sup> Vgl. *HHJ VII*, S. 6

Den Einschnitt, den die Jahre zwischen 1933 und 1945 in der Literatur hinterließen, hätte – nach Lampings Ansicht – zunächst die sogenannte Holocaust-Literatur widergespiegelt, zu deren ersten Vertretern Paul Celan, Nelly Sachs, Primo Levi, Jizchak Katzenelson, Elie Wiesel gehörten; wobei der Holocaust nicht nur die moralischen Ideen und religiösen Überzeugungen der Menschen in Frage gestellt habe, sondern deren ganze Kultur und ihre Geschichte, die von Adorno „samt der dringlichen Kritik daran“ als „Müll“ bezeichnet wurde.<sup>211</sup> Wenn die großen Vertreter der Holocaust-Literatur dieses Diktum Adornos aufgriffen und thematisierten – wovon Lamping ausgeht –, dann ist Hildesheimer einer ihrer Vertreter. Folgt man Peter Szondis Definition, dass jüdische Literatur nach 1945 entweder „Literatur über Auschwitz“ oder „Literatur aufgrund von Auschwitz“ sei, so müsste man doch ergänzen, dass im Grunde alle Kunst nach 1945, vorausgesetzt sie taugt etwas, aufgrund von Auschwitz ist und damit zur Holocaust-Literatur gezählt werden müsste. Was hieße, dass auch die nicht jüdische Literatur nach Auschwitz, die etwas taugt, Literatur über Auschwitz ist.

#### DER REALISMUS KOMMT NICHT MEHR IN FRAGE

Der Kontakt mit der Kriegsökonomie des Dritten Reichs, die mit Totalitarismus und Groß-Psychose verbunden war, die „entsetzliche Entdeckung“ jenes „gewaltige[n] Sadismus, der hinter den Zivilisationen steht“ und einen Weltkrieg entfesselte, in dem technische Vollkommenheit an der Möglichkeit gegenseitiger Vernichtung erprobt wurde,<sup>212</sup> führten zu jenem *shift in artistic sensibility*, den das >Komitee Darmstädter Gespräch< im Jahr 1950 zum Ausgangspunkt einer aufschlussreichen Kontroverse über moderne Kunst nach 1945 machte. In seinem Plädoyer für eine abstrakte Kunst argumentiert Willi Baumeister, die Abstraktion habe Vorrang vor der Realität, die als ästhetisches Kriterium nicht mehr in Frage komme, da sie der

---

<sup>211</sup> Dazu TWA VI, S. 359

<sup>212</sup> Vgl. HHJ VII, S. 61

„Ideologen-Brutalität“ nicht standgehalten habe.<sup>213</sup> Humanität und kulturelle Freiheit hätten sich – wie Baumeister erläutert – als Abstraktionen herausgestellt, die sich wie „surrealistische Träume“ nicht auf Rationalität stützen könnten.<sup>214</sup>

Dies würde wohl Adorno unterschrieben haben, für den Auschwitz eine Realität jenseits der Humanität bedeutet, in der sich die Gleichgültigkeit des Einzelnen herausstellte, auf die Geschichte sich hinbewegt; Hiroshima wiederum kennzeichne eine neue historische Situation jenseits der kulturellen Freiheit, in der der Mensch über die Machtmittel verfüge, alles Leben auf der Erde mit einem Schlag auszulöschen.<sup>215</sup> Kunst könne – wie Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt, die mit der Idylle abrechnet, die sie für Kitsch erklärt – auf die Zerstörungen nur mit der Zerstörung der tradierten Bildersprache reagieren und sich in Abstraktionen flüchten.

„Wer sind wir?“, fragt Hildesheimer: „Sind wir wirklich eine humane Gesellschaft?“<sup>216</sup> Zu den Katastrophen „zweiter Natur“, wie Auschwitz und Hiroshima, zählt Hildesheimer die Katastrophen „erster Natur“, wie etwa die Brandschatzung und Rodung der Wälder, die Verschmutzung der Erde und Meere, der Treibhauseffekt und – wie Hildesheimer im *Postscriptum* ergänzt – die „Überbevölkerung“ als dasjenige Problem, von dem alle anderen ausgingen:

„Das Ozonloch, das [...] die Erde zu verunsichern beginnt, lenkt die Phantasie auf ungewohnte Bahnen des Schreckens – da zieht es durch die Biosphäre, breitet sich aus und vertieft sich und strahlt Schäden aus: eine apokalyptische Vision.“<sup>217</sup>

Die von Hildesheimer vorgenommene Kategorisierung der von Menschen gemachten Katastrophen in solche „erster“ und „zweiter Natur“, stellt eine Rangfolge her, aus der abzulesen wäre, dass die

---

<sup>213</sup> Zum Begriff der „postrealistische[n] Moderne“ vgl. Arnold: *Aufstieg und Ende der Gruppe 47*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. 25 (2007), S. 9

<sup>214</sup> Vgl. Evers (Hrsg.) (1951): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch*, S. 147.

<sup>215</sup> Vgl. *TWA VI*, S. 355

<sup>216</sup> Vgl. *ebenda.*, S. 724

<sup>217</sup> *GW VII*, S. 737

Katastrophen „erster Natur“ für ihn Priorität besaßen. Für bedenklich erachtet Hildesheimer, dass das Bewusstsein vom Ausmaß der Zerstörungen einfach verdrängt werde, das die Voraussetzung für ein Abstellen der Missstände sei. Andererseits könne man die Konfrontation mit dem Ausmaß der Zerstörungen nicht ertragen, weshalb auch der Schriftsteller an der Darstellung der Wirklichkeit scheitern müsse. Solche Erfahrung und das Wissen davon, dass die Wirklichkeit, die „reale Hölle“, sich der menschlichen Imagination entziehe, teilen Hildesheimer und Adorno miteinander. Auch sind beide der Auffassung, dass der Mensch und seine „Fähigkeit zu Hoffen“, sein „Vertrauen in die eigene Kraft“, die „poetische Intuition“ wie „gelähmt“ sei, „weil, was geschah, dem Gedanken die Basis seiner Verbundenheit mit der Erfahrung zerschlug“.<sup>218</sup> Das Gefühl des Scheiterns beherrscht den Künstler der Postmoderne mehr als alles andere.

#### TRISTAN TZARA

Der Zeit seines Lebens skandalumwitterte Dadaist und Surrealist Tristan Tzara bilanziert in seinem 1947 erschienenen Aufsatz *Le surréalisme et l'après-guerre* retrospektiv über Geschichte und Programm der surrealistischen Bewegung als Schule der Freiheit, unter die er einen Schlussstrich zieht. Der radikale Freiheitsbegriff, den der Surrealismus gewissermaßen von der Höhe der Freiheitsstatue herunter proklamierte und beurteilte, hätte „la liberté de construire des chambres à gaz“<sup>219</sup> nicht ausgeschlossen und der materialistischen Wende,<sup>220</sup> dem – wie Adorno sagt – „Rückschlag der abstrakten Freiheit in die Vormacht der Dinge“<sup>221</sup>, in Faschismus und Stalinismus nichts entgegengesetzt. Tzara äußert zunächst die Überzeugung, dass eine Freiheit, die so oft in der Geschichte auf Konzepte reduziert worden sei, die sich gegen die Freiheit

---

<sup>218</sup> Vgl. TWA VI, S. 354

<sup>219</sup> Tzara (1966): *Le Surréalisme et L'après-guerre* ; erschien. 1947, S. 31

<sup>220</sup> dazu Döblin (1931): *Wissen und Verändern. Offene Briefe an einen jungen Menschen*; Döblin spricht in diesen Briefen von der geschichtlich bedeutsamen Wende vom >>Naturismus<< zum >>Materialismus<<, von der bedauerlichen Niederlage der wirklich revolutionären Idee, deren Inhalt Freiheit, menschliche Solidarität und Ablehnung von Zwang sei.

<sup>221</sup> TWA XI, S. 104; dazu auch Bürger (1982): *Surrealismus*, S. 3

des Einzelnen gerichtet hätten, im Herzen der Menschen für immer unterdrückt werden müsse; und er formuliert sein Fazit: „L’histoire a dépassé le Surréalisme, car le monde ne saurait se fixer sur des positions immuables.“<sup>222</sup> Für Tzara sind in Auschwitz und Hiroshima die moderne Kultur, die er als Summe ihrer Freiheitsintegrationsversuche definiert sowie der Surrealismus als bedeutende künstlerische und literarische Bewegung der Moderne an ihr historisches Ende gelangt. Jedoch widerruft Tzara diese Position später zum Teil wieder, wenn er der Feststellung, dass der Surrealismus in der Theorie nichts mehr zu sagen habe, hinzufügt, sein Einfluss „sur le plan esthétique“ sei nach wie vor groß und er im Surrealismus den Weg erkennen will, der die *litterature noire* der Nachkriegszeit aus ihrem Gefängnis der Lieb- und Hoffnungslosigkeit hinausführen werde. Aus den Weltrümmern des Surrealismus scheinbar wieder auferstanden, habe die Kunst den Totalitarismus des Dritten Reichs überlebt, während sich Individualität angeschickt habe als geistige Reflexionsform und ordnende Instanz im deutschen „Kriegersstaat“ zu verschwinden. Die Aufgabe einer neuen Kunst sei es, mit surrealistischen Mitteln die Absurdität der Welt noch zu vertiefen, um zu einer neuen Klarheit zu gelangen.<sup>223</sup>

Die Absurdität der Welt vertiefen; dieser Aufgabe, die als die letzte erscheint, der Kunst sich stellen muss am Ende ihrer geschichtlichen Entwicklung, hat sich auch Hildesheimer gestellt. Im Unterschied zu Tzara fehlt ihm allerdings der Glaube daran, dass Kunst das bestehende Ethos verändern könne. „Unsere Gegenwart“ – schreibt Hildesheimer – „wird keinen Schriftsteller hervorbringen oder erhalten, der sich inmitten von anwachsendem und unvorhersehbarem Chaos niederlässt, um ein zeitloses Konzept zu verwirklichen.“<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Tzara (1966): *Le Surréalisme et L’après-guerre*, S. 28

<sup>223</sup> Vgl. Tzara (1966): *Le Surréalisme et L’après-guerre*, S. 7ff.

<sup>224</sup> Vgl. GW VII, S. 152

## DIE AFFINITÄT DES SCHRIFTSTELLERS ZUM VERSTUMMEN

Im Jahr 1981 erscheint Hildesheimers letztes Prosawerk, seine fiktive Biographie *Marbot*. Zwei Jahre später erklärt Hildesheimer seinen Abschied vom Schreiben, denn er halte es für unmöglich weiterhin mit sprachlichen Mitteln auf das reale Grauen der Zeit angemessen reagieren zu können. Bereits im Jahr 1975 hat Hildesheimer in seinem berühmt gewordenen Vortrag *The End of Fiction* die Möglichkeiten von Sprache, Wirklichkeit auszudrücken, in Frage gestellt. Am Ende des Vortrags entspinnt sich ein fiktiver Dialog zwischen einem Wissenschaftler und einem Schriftsteller, an dem vor allem bemerkenswert scheint, dass der Wissenschaftler das letzte Wort behält und dem Schriftsteller mit nicht geringer Herablassung die Sinnlosigkeit seiner Unternehmungen auf dem Gebiet der Literatur vor Augen führt: „So you are still writing novels [...] go on with your fairytales. Enjoy and entertain your public, as long as there is time.“<sup>225</sup>

Das Ende des Schreibens ist für Hildesheimer absehbar. In seinem Hörspiel *Biosphärenklänge* äußert >Mann<: „Mitteilung lohnt sich nicht mehr“, die „Erträglichkeitsgrenze“<sup>226</sup> ist erreicht. In dem Gedicht *Briefstelle* von Günter Eich, das Hildesheimer in *Mein Gedicht. Günter Eich: >>Briefstelle<<* (1959) rezensiert, wird noch einmal die Sehnsucht nach der Geschichte, nach dem Mythos als ordnungsstiftende Macht und sagenhafter Ursprung laut. Das Ende der Geschichte bedeutet hier zugleich das Ende des Geschichtenerzählens.

Seine literarische Suche nach dem Sinn der Geschichte stellt Hildesheimer schließlich mit den Worten ein: „Es ist an der Zeit, dass ich meine Suche beschließe“<sup>227</sup> und an anderer Stelle: „Ich streiche die Notiz. Ich stecke mein Buch ein. Ich gehe der Landzunge zu – [...]“<sup>228</sup>

Indem Hildesheimer sich der bildenden Kunst zuwendet, vertauscht er den Subjektivismus des Schreibenden mit der Objektivität des Materials; die Arbeit an seinen Collagen habe – wie Hildesheimer notiert – den praktischen Vorteil gegenüber dem Schreiben, dass es eben nicht zum

---

<sup>225</sup> GW VII, S. 139f.

<sup>226</sup> GW V, S. 447

<sup>227</sup> Vgl. GW I, S. 298f.

<sup>228</sup> GW I, S. 287.

permanenten Nachdenken „über unser Leben, über unsere Vergangenheit, vor allem aber über unsere Zukunft“<sup>229</sup> zwingt.

Folgende Stelle belegt Hildesheimers Skepsis gegenüber der Sprache und erläutert zugleich, weshalb Hildesheimer sich der bildenden Kunst zuwendet, was einer Hinwendung zur „Aktion“ nahe kommt:

„Für den Schriftsteller heute ist es weniger eine bewusste Entscheidung als eine Herausforderung, Stellung zu beziehen. Nur eben bezweifle ich, dass er es überhaupt in seiner Funktion als Mann der Sprache kann. Kein Meisterwerk kann mehr entstehen, und doch ist dieses der unbedingte Appell, der an den Künstler ergeht. Er kann es, indem er Aktion ergreift oder indem er schweigt.“<sup>230</sup>

Von der Hinwendung zur Aktion und dem Ende der Kunst verspricht sich Hildesheimer auch Erleichterung, denn es sei möglich, dass auch der „Schmerz“ die Menschen verlasse, wenn die „Bilder“ gingen.<sup>231</sup>

#### WATTEAUS *GILLES* UND DIE „ENTKUNSTUNG“ DER KUNST

In seiner *Ästhetische Theorie* (1970), die eine Fortführung der Gedanken ist, die er bereits 1956 in seinem Essay *Rückblickend auf den Surrealismus* entwickelt hatte – erläutert Adorno, was moderne Kunst ist: moderne Kunst ist die „Chiffre“ des Geschichtlichen, wenn nicht der Hinfälligkeit des Geschichtlichen. Glaubwürdig sei die moderne Kunst als Kunstwerk nur dann, wenn sie die Beschädigungen, Verletzungen, Wunden des Menschen und der Natur in der Geschichte vergegenwärtige und zwar „im Ausdruck ihrer eigenen Negativität“.<sup>232</sup> Von einer „Entkunstung der Kunst“ müsse man darum sprechen, da Kunst, die sich unter historischen und ökologischen Aspekten bestimme, die

---

<sup>229</sup> Hildesheimer (1986): *In Erwartung der Nacht. Collagen*, S. 9

<sup>230</sup> *GW VII*, S. 152

<sup>231</sup> Vgl. *GW VII*, S. 292

<sup>232</sup> Vgl. *TWA 7*, S. 106



Entwicklung der Beschädigungen des Menschen und der Natur aufzeichne.<sup>233</sup>

Kunst, die nach 1945 entstanden ist, erscheint zudem lächerlich, denn sie ist nur dort glaubwürdig, wo sie ihr Scheitern zum Gegenstand hat oder – wie bei Beckett – ihr Verstummen. Der Archetyp des modernen Künstlers ist darum der Narr, der in *Marbot* Gilles genannt wird; dieser Gilles, der im Buch als die lächerliche „Variante des Menschlichen“ erscheint, verweist auf die Rolle des Künstlers, der an seiner Kunst scheitert und daran in der „Welt“ „heimisch“ zu werden:

„Gilles ist der Clown schlechthin [...] Zugleich ist es aber auch das Selbstbildnis eines Malers, der hier in das von der Mode ihm zuerteilte Gewand des Narren schlüpft, in dem er seine Unfähigkeit demonstriert, in dieser Welt heimisch zu werden [...] wahrscheinlich gibt es seinesgleichen auch heute [...] Da steht er, der hilflose Spaßmacher, als hätten andere ihn hier abgestellt, wie ein Hampelmann in Ruhepose (Jumping Jack at rest). Wir wissen nicht, wohin er den Blick wendet: zu Boden, aus Scham über die Variante des Menschlichen, die er verkörpert? Oder auf den Betrachter, von dem er kein Verständnis zu erhoffen wagt? Oder in seine Seele, in vergeblicher Hoffnung auf inneren Zuspruch? Oder zu Gott, mit der Bitte um Erlösung? Jedenfalls ist er in dieser Welt fehl am Platz, er weiß nicht, wie er dastehen soll mit seinen zu kurzen Hosen, er weiß nicht, wie er die Arme halten soll mit seinen zu langen Ärmeln. So steht er, der Einsame, und doch völlig schwerelos, beinah so, als hänge er an Schnüren, ganz und gar lächerlich und doch beseelt von einer verborgenen Würde, mit der er diese Lächerlichkeit hinnimmt. [...]“<sup>234</sup>

Der ästhetische Schein der Kunstwerke, der sie – wie Adorno sagen würde – im 19. Jahrhundert unwiderstehlich machte, lässt sie im 20. Jahrhundert lächerlich erscheinen und macht sie verdächtig. Verdächtig erscheinen auch die traditionellen Gattungen wie der Roman, in dem die Guckkastenillusion sich mit dem Anspruch eines als Fiktion getarnten Irrealen paart wie auch die Biographie, die ein geschlossenes Identitätskonzept in Gestalt eines Helden voraussetzt. Vor allem mit *Marbot* übt Hildesheimer Kritik an der traditionellen Form der (Kitsch-

---

<sup>233</sup> Vgl. ebenda., S. 269

<sup>234</sup> *Marbot*, S. 108f.

)Biographie und indem er ihre Glaubwürdigkeit in Zweifel zieht, sabotiert er die „Fiktion einer Totalität“. Hildesheimer erweist sich insofern als Agent der literarischen Postmoderne, als seine Dialektik die „Dialektik der modernen Kunst“ ist, die – wie Adorno sagt – den „Scheincharakter“ von Kunst abschütteln will.

„Der Scheincharakter von Kunst wird entlarvt, nachdem er zum Skandal wurde, angesichts einer Übermacht der ökonomischen und politischen Realität, die den ästhetischen Schein noch als Idee in Hohn verwandelt, weil sie keinen Durchblick auf die Verwirklichung des ästhetischen Gehalts mehr freigibt. In ihr sterben Fiktionsmomente noch in ihrer sublimierten Gestalt ab nicht nur der Ausdruck nichtexistenter Gefühle, sondern auch strukturelle wie die Fiktion einer Totalität, die als unrealisierbar durchschaut ist.“<sup>235</sup>

*Marbot* ist ein Buch, das seinen Scheincharakter abschütteln will, indem es sein zentrales Fiktionsmoment, den Helden, der am Ende spurlos verschwindet, vollständig demontiert. Hildesheimer beherrscht dieses Spiel mit Schein, indem er vorgibt den Fiktionscharakter seiner Biographie gewissenhaft verschleiert zu haben, aber gleich beim Lesen des Klappentexts das Misstrauen des Lesers weckt, wenn es da heißt, das Leben des Kunsttheoretiker sei „in die Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts gleichsam eingewoben“. Hildesheimer lässt die Fiktionselemente seiner Fiktion nach und nach absterben, indem er sie dem Leser als das was sie sind, nämlich als Täuschungen entdeckt; in dem Moment aber, in dem sich dem Leser die Existenz des Helden – einschließlich der Existenz seines Biographen – als Täuschung offenbart, fällt der Verdacht der Unwahrheit auf Biographie und Historiographie als solche. Auf die schwache „Demonstration des Fiktionscharakters“ angesprochen, antwortet Hildesheimer:

„Und wenn mancher Leser und mancher Kritiker auf meine Täuschung hereingefallen sind, kann ich nur versichern, dass das nicht meine Schuld ist. Zwar wollte ich *Marbot* zum Leben erweckt haben, aber ich wollte niemanden

---

<sup>235</sup> TWA VII, S. 179ff.

hintergehen, wenn ich auch heute einsehe, dass meine Demonstration des Fiktionscharakters vielleicht allzu versteckt und schwach war.“<sup>236</sup>

Wenn Hildesheimer vorgibt, er habe den „Fiktionscharakter“ nicht verschleiern und niemanden „hintergehen“ wollen, darf man ihm das nicht glauben, denn seine Absicht ist es, im Spiel mit Fakt und Fiktion den blinden Glauben an die Geschichte zu erschüttern, dazu aber muss er den Leser in eine Lage bringen, in der er auf seine Täuschung hereinfliegen wird. Die fiktionale Biographie macht sich die Darstellung eines realistischen Scheins zur Aufgabe, dessen Natur aber die Unwahrheit ist, und den sie darum aufdeckt. Hildesheimer entspricht damit Adornos ästhetischer Forderung, erfundene Objekte mit einem realistischen Schein zu bekleiden, wodurch der Anschein historischer Wahrheit gewahrt bleibe, denn die Aufgabe von Ästhetik bestehe heute in der Rettung dieses Scheins.<sup>237</sup>

#### HILDESHEIMERS SORGE UM DIE ERDE

Seit den 70er Jahren gewinnt der humanistisch-ökologische Aspekt für Hildesheimer zunehmend an Bedeutung; auch sieht er sich veranlasst auf die Folgeschäden des alle Bereiche der Gesellschaft umfassenden Rationalisierungsprozesses hinzuweisen. Von seiner Sorge um die Erde zeugen vor allem die Stellungnahmen der 80er Jahre, besonders die *Weilheimer Rede an die Jugend* und das *Postskriptum für die Eltern*, die im Jahr 1991 posthum in einem Band zusammengefügt erschienen.

Im Sinne einer ökologischen Wertung leistet das Werk Hildesheimer, das als romantischer Ausbruch verhaltener Trauer verständlich wird, die bei Hildesheimer ohne Pathos und Erschütterungsrhetorik auskommt, einen wichtigen Beitrag zu einer Poetik der Moderne.

In *Herr, gib ihnen die ewige Ruhe nicht* (1986) gibt Hildesheimer einer versammelten Gemeinde die Wahrheit über den Zustand der Erde

---

<sup>236</sup> GW IV, S. 260

<sup>237</sup> Vgl. TWA VII, S. 889

bekannt.<sup>238</sup> In *Klage und Anklage* (1989) wendet er sich gegen Heuchler und Häscher, gegen jene, die Schuld sind am katastrophalen Zustand „unserer“ Welt. Mit dem Gestus der Verzweiflung trägt der Ich seine Klage vor:<sup>239</sup>

„Lass dies kein Requiem für sie sein, Herr! Nicht für die skrupellosen Schänder, die Verseucher der Ebenen, Verplaner der Gebirge, Verunreiniger der Gewässer, Verpester der Sphären! Nicht für jene, die uns ewige Verlierer manipulieren und berauben, nicht für diese Zyniker, die Nutzbarmacher und Rationalisierer, die unter dem Deckmantel der Erschließung unsere Welt [...] zunichte machen“.<sup>240</sup>

Kunst im 20. Jahrhundert – schreibt Adorno – müsse ohne die traditionelle Kategorie des „Naturschönen“ bzw. „Erhabenen“ auskommen, da Kunst nun einmal nicht mehr auf die Schönheit und den Gestaltungsreichtum der Natur zurückgreifen könne. Das Naturschöne an der erscheinenden Natur sei kompromittiert als die „Vulgärthese von Technik und Natur“. Aus diesem Grund verweigere sich moderne Kunst „dem Kultus großartiger Landschaft“ und empfinde kein „Glück [mehr] am Hochgebirge“; das „Buch der Natur“ sei – wie Adornos viel zitierte Formel lautet – die „verschlissene[n] und schöne[n] Metapher“ des „sentimentalischen Zeitalter[s]“ und die Moderne gleichbedeutend mit dem Sturz formaler Schönheit. Solche „Skepsis gegen große Natur“ und alles Schöne entspringe evident im künstlerischen Sensorium der Modernen. Ausgangspunkt moderner Ästhetik könne demnach nur ein erweiterter Begriff der Natur sein, der ihre Zerstörungen durch Industrie mit hineinnehme. Diese Beschädigungen und die ungelösten Antagonismen der Realität würden aber in den Kunstwerken wiederkehren als die immanenten Probleme ihrer Form, die auch das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft definiere.<sup>241</sup> Moderne Kunst, die nicht mehr auf den vielgestaltigen Mythos Natur zugreifen kann, erfindet auch weniger als sie wiederentdeckt, wiederholt vor allem Stilelemente

---

<sup>238</sup> Vgl. *GW VII*, S. 723ff.

<sup>239</sup> Vgl. Loquai (1993): *Flucht aus der Geschichte in die Geheimnisse der Kunst. Wolfgang Hildesheimer und Hamlet*, S. 193f.

<sup>240</sup> *GW VII*, S. 725

<sup>241</sup> Vgl. *TWA VII7*, S. 105ff.

alter Epochen und unter diesen natürlich auch wesentliche Elemente des Modernen und tendiert darum zur Abstraktion.

Sir Andrew Marbot hat sich immer wieder mit dem Begriff der Natur auseinandergesetzt. Hier sind Anspielungen auf Adornos Ästhetik einwandfrei feststellbar. Marbot erweist sich gewissermaßen als Vordenker einer Kritik der Kunst, indem er dem erweiterten Naturbegriff schon sehr nahe kommt. In der Natur sieht Marbot den „Ausgangspunkt des vom Menschen Geschaffenen und Errungenen“<sup>242</sup>. Sein Biograph notiert: „Mit dem >Begriff Natur< hat sich Sir Andrew auseinandergesetzt [...] So meinte er hier nicht nur [...] das Grandiose oder Idyllische [...] sondern auch das scheinbar Unscheinbare, das Undarstellbare oder zumindest bis dahin noch nicht Dargestellte [...]“<sup>243</sup> Marbot: „>>[...] es ist wahr, dass der Künstler sie [die Natur] studieren muss, weil er alle Erscheinungen im Leben studieren muß, denn Natur ist, was sonst sie auch sein mag, ihre Summe [...]. Natur, was immer sie sonst ist, ist der Ausgangspunkt des vom Menschen Geschaffenen und Errungenen. Was er aber schafft, führt von ihr weg, und was er errungen hat, ist nicht das Abbild der Natur [...]“<sup>244</sup>

Der absichtsvolle Besuch berühmter Aussichtspunkte der „Prominenz des Naturschönen“ seien – Adorno zufolge – meist „vergeblich“, denn bei diesen handele es sich um „archaische Rudimente“ der bewussten Wahrnehmung und Erinnerung und als solche seien sie „unvereinbar mit steigender rationaler Mündigkeit“.<sup>245</sup> Vergänglich erscheint Marbot auch der Besuch berühmter Aussichtspunkte sogenannter „Prominenz des Naturschönen“. Für den Anblick der Bergwelt – , die ihm als „Metapher des sentimentalischen Zeitalters“ unverständlich ist, kann er sich jedenfalls nicht begeistern: „Was geht in Menschen vor, [...] >die angesichts der aufgetürmten Massen und Schichten, dieser versteinerten Urkatastrophe [...] in eine euphorische Stimmung, ja in einen Zustand produktiver Glückseligkeit geraten?“<sup>246</sup> Sein Biograph: „Im Gegensatz zu

---

<sup>242</sup> Marbot, S. 242

<sup>243</sup> Ebenda., S. 104

<sup>244</sup> Ebenda., S. 241

<sup>245</sup> Vgl. TWA VII, S. 111

<sup>246</sup> Marbot, S. 29

den Romantikern [...] hat Andrew das Gebirge als >Runzeln in der Haut der alternden Erde< (wrinkles in the skin of the aging earth) zwar mit Staunen und einer gewissen Hochachtung vor der tektonischen Willkür der Schöpfung zur Kenntnis genommen, in der er sich jedoch niemals heimisch gefühlt hat.“<sup>247</sup>

Adorno hat das Unbehagen der Modernen, das sie angesichts der Zerstörungen der Natur beim Anblick der Idylle befallt, zum Ausgangspunkt seiner ästhetischen Reflexionen gemacht. Exponierte Sujets wie die „lila Heide“ und das „gemalte Matterhorn“ würden – so Adorno – von den Modernen als „Kitsch“ empfunden. In geschmackvoller Naturimitation aktualisiere sich heute vor allem das Unbehagen des Künstlers, denn das Naturschöne habe sich „im zivilisatorischen Zeitalter seines totalen Vermittelseins“ in seine „Fratze“, in den Mythos dessen verwandelt, was einmal der Fall war. Authentisch sei Naturmalerei heute nur als *nature morte*, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität.<sup>248</sup>

Eine weitere Parallele zur *Ästhetischen Theorie* lässt sich aufzeigen. So wird in *Marbot* der Diskurs der traditionellen Kunsttheorien wie er Adornos *Ästhetik* zugrunde liegt aufgegriffen. Das Scheitern des Kunsttheoretikers ist der Beweis für den Konkurs der traditionellen-subjektivistischen Kunsttheorien, die – folgt man den Ausführungen Adornos – eng an das Prinzip der Autonomie des Subjekts gebunden sind. In *Marbot* werden zum einen die psychoanalytische Kunsttheorie zum anderen der Ästhetizismus bzw. der Hedonismus Kants diskutiert. Marbot, der mit seinem Entwurf einer Kunsttheorie scheitert, da ihm die Dialektik von Subjekt und Objekt in ihrer ganzen Bedeutung noch nicht aufgegangen ist, kann dennoch als Wegbereiter der Kritischen Theorie gelten, denn immerhin hat er den Hedonismus abgelehnt: „>>Das Wort Geschmack (taste) gehört ins Esszimmer, in der Kunstbetrachtung hat es nichts zu suchen.<<<sup>249</sup> Wenn sein Biograph Marbot dennoch einen Hedonisten nennt, dann, weil er wie zuvor Kant, dem Ästhetik paradoxerweise zum „kastrierten Hedonismus“ wurde, in seinen

---

<sup>247</sup> *Marbot*, S. 28f.

<sup>248</sup> Vgl. *TWA* VII, S. 106

<sup>249</sup> *Marbot*, S. 16

Bemühungen letztlich gescheitert ist, das ästhetische Verhalten von unmittelbarem Begehren freizuhalten.<sup>250</sup> So schreibt sein Biograph Hadley-Chase, dass Marbots Interesse den „Einzelheiten“, den Informationen über die vegetative Seite des Lebens“, dem „körperliche(n) Unterbau des Geistigen“<sup>251</sup> gegolten habe und dass Carl Friedrich Freiherr von Rumohr, deutscher Kunsthistoriker, Gastrosoph und Hedonist, ein „vortrefflicher Mann“<sup>252</sup> übrigens, der „wirklich“ dem „Patron eines Wirtshauses“ ähnlich gesehen habe, Marbot als „Modell“ gedient habe.<sup>253</sup> Marbot habe Rumohr in Siena kennen gelernt, „der einzig in der Welt des schönen zuhause, das für ihn freilich nicht nur Kunst bedeutete, sondern auch gezielte Lebenskunst [...] er kultivierte wie man weiß eine beispielhafte Küche.“<sup>254</sup>

An anderer Stelle heißt es, Marbots Arbeitsfach sei die „psychoanalytisch orientierte Ästhetik“<sup>255</sup> gewesen. Aber auch die psychoanalytisch orientierte Analyse des Kunstwerks scheitert, die – wie der Biograph behauptet – Marbots eigentliches „Element“ gewesen sei: „Hier haben wir Marbot in seinem Element, und seine Geschichte ist die Geschichte dieses Elementes: das Kunstwerk als Diktat der unbewussten Regungen seines Schöpfers.“<sup>256</sup> Da der Primat des inneren Auftrags, der unbewussten Regungen eine Erfindung des Idealismus ist, misslingt Marbot die psychoanalytisch orientierte Analyse von Kunstwerken; auch supponiert die Psychoanalyse fälschlicherweise die Autonomie des Subjekts und klammert die geschichtliche Heteronomie seiner Werke aus. Hadley-Chase konstruiert seinerseits – mit Hilfe der Psychoanalyse – das ideale Bild eines einmaligen Falls. Den Schlüssel zur „genialen“ Persönlichkeit Marbots liefert dem Biographen die Libidotheorie, der neben dem Inzest zwischen Mutter und Sohn den „Ödipuskomplex“<sup>257</sup>, die „negative Beziehung“ zum Vater als Grund anführt, der jene „psychische Apparatur“ in Bewegung gesetzt haben soll“, die das Reagieren und das Denken des Genies zu einem beträchtlichen Teil

---

<sup>250</sup> Vgl. TWA VII, S. 22ff.

<sup>251</sup> Ebenda., S. 23ff.

<sup>252</sup> Ebenda., S. 129

<sup>253</sup> Vgl. ebenda., S. 133

<sup>254</sup> Ebenda., S. 280

<sup>255</sup> *Marbot*, S. 19

<sup>256</sup> Ebenda., S. 15

<sup>257</sup> Ebenda., S. 165

bestimmt habe.<sup>258</sup> Hadley-Chase erläutert in seiner psychoanalytisch orientierten Kitsch-Biographie die Auswirkungen des Inzest-Vorfalles auf die Psyche des Kunsttheoretikers: „Und eine neue Dimension ist in Andrews Bewusstsein jäh erwacht, es ist ein Empfindungszentrum entstanden, das ihn von Stund an leitet und beherrscht; [...] Die Leistung eines Menschen ist eines – das Motiv und die Psyche, der sie entspringt, ein anderes. Einerseits die erhellende Wirkung der dunkle Ursprung andererseits. So wurde ihm denn sein eigenes Erleben zum Anlaß, tiefer zu forschen als zu jener Schicht, die nur das Bewusste im Menschen verrät. Von nun an also galt [...] ein Aufspüren des Tabu seiner Quelle in der Seele und seine Rechtfertigung in der Kunst.“<sup>259</sup> Dass die Psychoanalyse nicht erklären kann, weshalb es Marbot – trotz Inzest-Vorfall – versagt geblieben sei, selbst Kunst auszuüben, beweist ihren Unsinn.

#### CLAUDE LÉVI-STRAUSS UND SEINE „SAMMLUNG“ IN LETZTER STUNDE

Auf den Verlust der Umwelt reagiert der Surrealismus mit einer Ästhetik des Verschwindens.<sup>260</sup> Die Trauer über das Vergangene und Verlorene gehört zum festen Repertoire einer Motivil der Moderne. Für Lévi-Strauss, dessen Denk-Modell zentral ist für die westeuropäische Geistesgeschichte insbesondere der 50er bis 70er Jahre, ist der Begriff der Natur Ausgangspunkt für die unglücklichste Form >unseres< historischen Daseins. Lévi-Strauss, dessen Visionen Züge einer Menschheitsdämmerung tragen, zeigt sich davon überzeugt, dass seine „Sammlung“ in letzter Stunde komme. Als Verfasser zweier Grundlagenwerke des Strukturalismus „*Structures élémentaire de la parenté* (1949) und *Anthropologie structurale* (1958) sah sich Lévi-Strauss in der Nachfolge der marxschen Anthropologie und bezeichnete sich selbst als „Autodidakt auf ethnographischem Gebiet“. *Tristes tropiques* (1955) lautet der Titel seines berühmten Buchs, das sich mit

---

<sup>258</sup> Marbot, S. 10

<sup>259</sup> Ebenda., S. 75f.

<sup>260</sup> Vgl. Kap. 5 >>Verschwinden<<, in: Martin (2003): *Das Endlose Rätsel. Dali und die Magier der Mehrdeutigkeit*.



dem Sterben in den Urwäldern Brasiliens befasst und dessen zentrales Motiv die Trauer über das unwiederbringlich Verlorene ist; es ist aber zugleich auch der Bericht einer abenteuerlichen Reise zu den von Trauer umwobenen Überresten fremder Kulturen im Mato Grosso, die Lévi-Strauss mit poetischer Kraft beschreibt. Vom Verschwinden der Stämme des Mato Grosso, der Caduveo, der Bororo, der Nambikwara und der Tupi-kawahib handelt es vor allem. *Tristes tropiques* beginnt mit der plötzlichen Entdeckung, dass >unsere Welt< allem Anschein nach allmählich zu klein wird für die Menschen, die sie bewohnen – das wird Lévi-Strauss mit einemmal bewusst, als er die Mitteilung erhält, anders als bei seiner ersten Überfahrt von Frankreich nach Brasilien, dass es notwendig sei, die Plätze für die Überfahrt vier Monate im Voraus zu buchen.<sup>261</sup> Lévi-Strauss hält das Ende des vielgestaltigen Mythos Natur für wahrscheinlich in einer Zeit, deren Kunst weniger schafft als sie zerstört und die auf die Totalität der Zerstörungen antwortet, indem sie sich auf das Reproduzieren verlegt. Natur bei Lévi-Strauss ist *nature morte*; lediglich ihr schöner Schein, die Erinnerung an ihre einstige Schönheit werde weiter medialisiert. Was er im Finale des letzten und vierten Bands der *Mythologica* (1971-75) zur Aufgabe der Ethnologie bestimmt, ist das Festhalten der verblassenden Züge „einer Welt mit fortan unbewegtem Gesicht“.<sup>262</sup> Peter Bürgers These, dass der französische Poststrukturalismus in Deutschland nicht rezipiert wurde, weil der Surrealismus nicht rezipiert wurde, rechtfertigt zudem den Hinweis auf Lévi-Strauss. Auch Gerd Hötter geht in *Surrealismus und Identität: André Breton Theorie des Kryptogramms; eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks* (1990) von einer Verbindung zwischen Surrealismus und Poststrukturalismus aus und stellt fest, dass die französische Theorie und der Surrealismus Beziehungen unterhalten, etwa im persönlichen Kontakt Dali-Lacan, wobei die geschichtliche Beziehung Surrealismus-Poststrukturalismus noch weitgehend unerforscht sei. Hildesheimer, der auf dem Gebiet der Literatur, der Fiktionen, die – wie er glaubt – zu Ende gehen, sich wie ein Sammler

---

<sup>261</sup> Vgl. Lévi-Strauss (1979): *Traurige Tropen*. Übers. v. Moldenhauer; S. 9ff; Titel der Originalausgabe: *Tristes Tropiques* (1955)

<sup>262</sup> Vgl. Lévi-Strauss (1975): *Mythologica IV. Der nackte Mensch 2*, S. 817. Titel des französischen Originals von 1971: *Mythologiques IV. L'homme nu*

oder Ethnograph verhält, ist sich – wie Lévi-Strauss – bewusst, dass dem unbekanntem Mythos, dem Originaleindruck durch das Sammeln von Fakten, etwa durch das Auffinden einer Heiratsregel, einer vollständigen Liste von Clan-Namen nicht nahe zu kommen ist.<sup>263</sup>

Der untergründige Impuls im Werk Hildesheimers ist derselbe, der auch Lévi-Strauss' Arbeiten beherrscht – die Trauer über den Zustand der Erde. Gegenstand seiner visionären Rede an die Jugend, die Hildesheimer im März 1991 – nur wenige Monate vor seinem Tod am 21. August – anlässlich der Verleihung des Weilheimer Literaturpreises vor Schülern hielt, ist denn auch seine Sorge um die Erde; in einer sich grenzenlos potenzierenden Überbevölkerung glaubt Hildesheimer das Problem zu erkennen, von dem alle anderen Probleme der Menschheit auszugehen scheinen und es ist ihm wichtig, auf das fatale Fehlverhalten der Menschen hinzuweisen, die den Gedanken an die Zerstörung der Erde hartnäckig verdrängen, aus Gewohnheit einerseits und aus einer Zuversicht in die Zukunft andererseits, die aber „unserem“ „wahren Zustand“ nicht entspreche.<sup>264</sup> Liest man das *Postscriptum an die Eltern*, so wird deutlich, dass Hildesheimer für einen nicht mehr allzu fernen Tag mit dem Zusammenbruch der Kultur und dem Erlischen der geistigen Kraft des Menschen rechnet, da dieser kommender Tage alle Kraft auf sein Überleben verwenden müsse.

Mit Blick auf das Ausmaß der Zerstörungen brauche man – wie Hildesheimer an anderer Stelle betont – auch kein Visionär zu sein um das Ende vorherzusehen:

„Die Bäume sterben, als nächstes stirbt der Boden, auf dem sie wachsen, ja, auf dem alles wächst, was uns nicht nur physisch ernährt, sondern auch psychisch aufrechterhält. [...] In wenigen Dekaden wird, wenn wir von einem Atomkrieg und von globalen Seuchen verschont bleiben, die Menschheit ein Mehrfaches ihrer heutigen Zahl angewachsen sein. Wenn nicht ein noch so geringer Teil der von uns verschuldeten Schäden reversibel ist, wird der Mensch seine gesamte Kraft dem Überleben zu widmen haben, so dass seine geistige Existenz allmählich erlischt. Dieses unheilvolle Bild entspringt nicht etwa makabrer

---

<sup>263</sup> Vgl. Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*, S. 9f.

<sup>264</sup> Vgl. Hildesheimer (1991): *Rede an die Jugend. Mit einem Postscriptum für die Eltern*, S. 15f.

Einbildungskraft, sondern prognostischer Realität, wie jedermann sie – wahrhaft überdeutlich vorgeführt – den statistischen Berichten, vor allem aber den Reporten der Biotechniker, der Genetiker, der Ernährungswissenschaftler und der Ärzte entnehmen kann, wenn der will. Er will nicht. Die Verdrängungsmechanismen der Gewinner – nennen wir sie mit großzügigem Euphemismus Optimisten – gebieten und propagieren eine Art der Zukunftsplanung, deren verderbliche Zuversicht aller Vernunft gleichzeitig entbehrt und trotzt. Es wird kaltblütig gefällt, gerodet und eingeebnet. In den Städten werden die Grünflächen zum Opfer einer geradezu psychotischen Bauwut eben jener Institutionen, mit denen wir in absehbarer Zukunft nicht mehr das geringste anfangen können. Wälder werden zu Papier, um uns zu jenen elenden Postwurfsendungen zu verhelfen, die darauf berechnet sind, unsere Nachfrage nach hochgradig Unnutzern zu züchten. Landschaften werden rücksichtslos und schadenstiftend zerstört, um Siedlungen für solche zu bauen die dringend Zweitwohnungen brauchen.<sup>265</sup>

Mit Lévi-Strauss teilt Hildesheimer auch die Enttäuschung jenes Indianers, dessen Hoffnung – wie Lévi-Strauss berichtet – zu einem Häufchen Asche unter den Fingern zerfallen sei und der sich darum den Schlaf im magischen Tempel der Tiere erträume.<sup>266</sup> Wie Hildesheimer verweist Lévi-Strauss auf die „wüste[n] Kehrseiten“ der westlichen Kultur, deren „schädliche Nebenprodukte“ die Erde verseuchen:

„Wenn heute die polynesischen Inseln im Zement ersticken und sich in schwerfällige, in den Meeren des Südens verankerte Flugbasen verwandeln, wenn ganz Asien das ungesunde Aussehen einer verseuchten Zone annimmt, wenn Afrika von Bidonvilles zerfressen wird, wenn Passagier- und Militärflugzeuge die amerikanischen und melanesischen Urwälder brandmarken, noch bevor sie deren Unberührtheit zu zerstören vermögen, wie kann dann die Flucht einer Reise etwas anderes sein als eine Begegnung mit den allerunglücklichsten Formen unseres eigenen historischen Daseins? Denn es ist der westlichen Kultur, dieser großartigen Schöpferin aller möglichen Wunder, die wir tagtäglich genießen und an denen wir uns erfreuen, nicht gelungen, die wüsten Kehrseiten ihres Werks zu verbergen. Und doch verlangen Ordnung und Denken des Okzidents – diese berühmtesten Schöpfungen unserer Kultur, diese

---

<sup>265</sup> GW VII, S. 715

<sup>266</sup> Vgl. Lévi-Strauss (1979): *Traurige Tropen*, S. 19

Strukturen von ungeahnter Komplexität – das Ausmerzen einer Flut von schädlichen Nebenprodukten, die heute die ganze Erde verseuchen.“<sup>267</sup>

Auf seinen Reisen erlebt Lévi-Strauss wie die Ausbeutung der Erze Landschaft und Wälder zerstört, deren Holz für die Schmelzöfen benötigt werden. Und er erinnert daran, dass die westliche Politik einst billigend in Kauf genommen habe, dass die Eingeborenen der Insel Hispaniola (heute Haiti und die Dominikanische Republik) an Pocken und „unter den Schlägen der Siedler“ am „Entsetzen“ gestorben seien, das sie gegenüber der europäischen Kultur empfunden hätten. So habe es im Jahre 1492 noch ungefähr hunderttausend Eingeborene der Insel Haiti gegeben, hundert Jahre später nur noch etwa zweihundert.<sup>268</sup>

Mit der Metapher vom Traum des Indianer, der wie „feines Quecksilber zwischen den Fingern“<sup>269</sup> zerrinnt, umschreibt Lévi-Strauss die Trauer über den Verlust der ursprünglichen Landschaft; und vergleichbar mit dem Bild der Kindheit, deren Magie erloschen ist und an das Benjamin in *Berliner Kindheit* sich vergeblich zu erinnern versucht, muss Lévi-Strauss erkennen, dass das mythische Bild der ursprünglichen Landschaft des *mato grosso* verschwunden ist, das er einst vom Flugzeug aus aufgenommen und in folgenden Worten festgehalten hat:

„Vom Flugzeug aus ist nichts als ein flaches Labyrinth von Windungen, Bogen und Krümmungen zu sehen, in denen das Wasser stagniert. Der Fluss selbst schlängelt sich in unzähligen Drehungen, als hätte die Natur gezögert, ihm ein Bett zu geben. Vom Boden aus aber wird der pantanal, der Sumpf, zu einer Traumlandschaft, in der sich die Zebuherden wie in schwimmenden Archon auf einzelnen Inselkuppen zusammendrängen, während im sumpfigen Wasser Schwärme von großen Vögeln – Flamingos, silberne und weiße Reiher – kompakte rosafarbene und schneeige Flächen bilden, Massen von Federn und Flaum, die mit dem zarten, jungen, ebenso flaumigen Laub der Caranda-Palmen wetteifern, deren Blätter ein kostbares Wachs ausscheiden. Es sind die einzigen Bäume, die hinter dieser trügerisch freundlichen Wasserwüste festen Boden vortäuschen.“<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> Ebenda., S. 13

<sup>268</sup> Vgl. ebenda., S. 26

<sup>269</sup> Ebenda., S. 19

<sup>270</sup> Ebenda., S. 99

Wenn Lévi-Strauss die Mythen, die lebensspendende Kraft, der Eingeborenen inventarisiert, dann weil er an eine „Sammlung“ in letzter Stunde glaubt. Mit seiner Aufzählung der Vögel, Flamingos und Reiher, Bäume, Palmen erweckt er den Anschein, als wolle er die charakteristischen Züge der Erde vor dem „unvermeidlichen Verschwinden des Menschen von der Oberfläche des Planeten“ noch rasch festhalten. Im Finale der *Mythologica IV* notiert er mit Hinblick auf das unvermeidliche Verschwinden des Menschen von der zerstörten und leblosen Oberfläche des Planeten:

[...] da es dem Menschen zufällt, zu leben und zu kämpfen, zu denken und zu glauben, vor allem Mut zu bewahren, ohne dass ihn die gegenteilige Gewissheit je verlässt, dass er früher nicht auf der Erde war und es nicht immer sein wird und dass mit seinem unvermeidlichen Verschwinden von der Oberfläche eines Planeten, der ebenfalls dem Tod geweiht ist, auch seine Mühen seine Schmerzen seine Freuden seine Hoffnungen und seine Werke schwinden, als hätten sie nie existiert, da kein Bewusstsein mehr da ist, um auch nur die Erinnerung an jene ephemeren Bewegungen zu bewahren, es sei denn, durch einige rasch verblasste Züge einer Welt mit fortan unbewegtem Gesicht [...].<sup>271</sup>

Antihumanismus lautete der Vorwurf, mit dem sich Lévi-Strauss seit seiner *Strukturalen Anthropologie* immer wieder konfrontiert sah. Dieser durchaus nicht gerechtfertigte Vorwurf traf auch Hildesheimer, dessen Kulturpessimismus gleichfalls evident ist. Strauss parierte den Vorwurf, indem er zwischen einem recht und einem missverstandenen Humanismus unterscheiden wollte. Den landläufig „gepriesenen“ Humanismus, der mit seiner Verabsolutierung des Menschen zu Kriegen, Konzentrationslagern und Naturzerstörung geführt habe, lehnt er strikt ab; wohingegen er gegen einen „recht verstandenen Humanismus“, der sich mäßige und den Menschen nicht zur Krone der Schöpfung stilisiere, nichts einzuwenden hat.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Lévi-Strauss (1975): *Mythologica IV*, S. 817.

<sup>272</sup> Vgl. Wenzel (2008): *Der Blick der Katze. Ein Versuch über Claude Lévi-Strauss und das Verhältnis des Anthropologen zur Philosophie*, S. 28.

Deutlich spürbar bei Lévi-Strauss und Hildesheimer ist die Melancholie des Mythologen, der Ordnung nicht nur halten, sondern schaffen will, indem er, der von der Ordnungsfunktion des Mythos weiß, Ordnung anstelle des Chaos setzt. Auch in diese Richtung kann *Marbot* gelesen und gewinnbringend interpretiert werden. Denn mit dem „Marbot-Myth“ hat Hildesheimer – wenn so will – einen modernen Mythos geschaffen, der das Individuum mit seiner lebensspendenden Kraft in Gestalt des romantischen Helden wieder auferstehen lässt. Dabei zeichne es den Mythologen durchaus aus – wie Lévi-Strauss am Ende von *Tristes Tropiques* schreibt – dass er auch loslassen und entspannen könne, wengleich nicht ohne „Melancholie“, die wie die Trauer zum festen Repertoire einer Poetik der Moderne gehört.

#### SIMULIERTE VITA

Die traditionelle Biographie, die Mensch und Natur als reine Simulakra in einer mit ästhetischen Mitteln wiederhergestellten Welt künstlich am Leben erhält, errettet so das Prinzip der Kunst, die Mimesis, und reagiert mit ihrer Produktion von (schönem) Schein auf die irreparablen Schäden in einer reinen Wissenschaftskultur. Im Unterschied zur traditionellen Biographie allerdings legt die fiktionale Biographie ihren Fiktions- bzw. Scheincharakter offen und geht noch weiter, indem sie diesen zum Gegenstand ihrer Reflexionen, zu ihrem eigentlichen Thema macht. Der Inhalt der Biographie hat nur mehr „Alibi“-Funktion. *Marbot* wird so zum „Simulationsmodell“ für eine moderne Biographieschreibung, die den Anschein von Realität, auf die die Wissenschaften angewiesen sind, aufrecht erhält und demontiert. Dadurch wird *Marbot* zu einem Plädoyer für eine neue Wissenschaftskultur, die ihr Scheitern an der Realität in ihre Modelle mit einbezieht. Das paradoxe Wesen der traditionellen Wissenschaftskultur lasse sich – wie Baudrillard meint, der es sich zur Aufgabe gemacht hat durch Radikalisierung aller Hypothesen eine Theorie der Moderne zu erarbeiten – besonders gut am Beispiel der Ethnologie erläutern, die die „Verflüchtigung“ ihres „Objekts“ in der

Realität nicht hinnehmen kann und um die letzten Tasaday-Indianer, eine Mauer des Schweigens errichtet:

„Lebt nicht jede Wissenschaft in jener paradoxalen Glacis, der sie ausgeliefert ist durch die Verflüchtigung ihres Objekts bei seiner Ergreifung. Die Ethnologen wollten dieser Hölle des Paradoxons entgehen, indem sie um die Tasadays den Keuschheitsgürtel des Dornröschenwaldes wieder schlossen. Niemand wird sie je wieder berühren: das Objekt ist gerettet, für die Wissenschaft verloren, aber unberührt in seiner Jungfräulichkeit. Das hat nichts mit einem Opfer zu tun: es ist ein simuliertes Opfer ihres Objekts zur Rettung ihres Realitätsprinzips. Die in ihrer natürlichen Wesenhaftigkeit eingefrorenen Tasaday sind für sie ein perfektes Alibi, eine ewige Bürgschaft. An diesem Punkt setzt die Anti-Ethnologie ein. Auch sie – etwa Jaulin, Dastaneda, ja sogar Clastres – produziert weiterhin irgendwelche Alibis. Der so in sein Ghetto, in den Glassarg des Dornröschenwaldes zurückkehrende Indianer, gibt seinerseits das Simulationsmodell für alle möglichen Indianer ab, die es vor der Ethnologie gegeben hat. Die Ethnologie gestattet sich so den Luxus und die Illusion, sich in gewisser Weise jenseits ihrer selbst zu verkörpern, in der „nackten“ Realität dieser von ihr wieder erfundenen Indianer – sie sind zu referentiellen Simulakra und die Wissenschaft selbst ist zur reinen Simulation geworden. Das Museum lässt sich nicht mehr auf einen geometrischen Raum begrenzen, es existiert von nun an überall als eine Dimension des Lebens. Die Ethnologie als objektive Wissenschaft lässt sie sich allgemein auf alles Leben übertragen. Sie wird unsichtbar wie die vierte, überall sichtbare Dimension des Simulakrums: Wir sind alle Tasaday-Indianer, die in dem Maße, in dem die Ethnologie sie verändert hat, wieder zu dem geworden sind, was sie einmal waren Indianer-Simulakra, die am Ende die universelle Wahrheit der Ethnologie proklamieren. Im Spekrallicht der Ethnologie oder der Anti-Ethnologie, die nur die reinste Form der siegreichen Ethnologie darstellt, sind wir alle gewesene Lebende die im Zeichen des Todes und der Auferstehung von Differenzen stehen. Die Ethnologie nur bei den WILDEN oder in irgendeinem Teil der DRITTEN WELT zu suchen, zeugt somit von großer Naivität – denn sie ist hier, überall, bei den Weißen, in den Metropolen, in einer völlig inventarisierten, durchanalysierten, in den Spielarten des Realen künstlich wiederhergestellten Welt, in einer Welt der Simulation, der Halluzination, der Wahrheit, der

Erpressung des Realen, in einer Welt der Ermordung jeder symbolischen Form und ihres hysterischen, historischen Rückblicks – [...]“<sup>273</sup>

In *Marbot* wird am Beispiel der Biographie das Absurde der traditionellen Biographieschreibung zum Vorschein gebracht, die das Subjekt der Geschichte, den Menschen, als Fiktion wieder auferstehen lässt, denn am (falschen) Subjekt errettet der Biograph seinen Anspruch auf (falsche) Objektivität.

#### EZRA POUND UND T.S. ELIOT UND DAS PROBLEM DER KRITIK AN DER MODERNE

Aus den Zuständen der Welt leite sich – wie Adorno und Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* schreiben – die „*amor intellectualis diaboli*“ ab, die Lust der Intellektuellen die Zivilisation mit ihren eigenen Waffen zu schlagen; in der teuflischen Lust der Intellektuellen erkennen die Autoren der *Dialektik* die kulturgefährdende Macht, die den Verzicht auf Rationalität fordere, weil die Kräfte der Zerstörung das Organ rationalen Denkens handhaben würden und auf diese Art der Eindruck entstehe, dass die Ratio nichts mehr ausrichten könne.<sup>274</sup>

Diese „*amor intellectualis diaboli*“, die sich gegen die moderne Zivilisation richtet, ist auch bei Hildesheimer spürbar, doch ist er sich der Gefahr bewusst, die darin besteht, das Heil in einer glorifizierten Vergangenheit zu suchen. In *Mozart und das Postmoderne Bewusstsein*, seiner fragmentarischen Vorarbeit zu einem nicht gehaltenen Vortrag aus dem Jahr 1987 notiert er:

„Denn dieses Bewusstsein [vom katastrophalen Zustand der Welt] bringt notwendigerweise Einsichten mit sich, die uns wie drohende und desillusionierende Wahrheiten erscheinen und uns daran zweifeln lassen, dass uns das deduktive und diskursive Denken so weit gebracht hat, wie wir zu sein meinen. Mit nicht geringer Bestürzung mögen wir feststellen, dass wir den

---

<sup>273</sup> Baudrillard (1978): *Agonie des Realen*, S. 16ff.

<sup>274</sup> Vgl. *Dialektik*, S. 102



Fortschritt nicht mehr fortschreiten lassen wollen, dass sich plötzlich eine Haltung in uns bildet, die uns, unserer früheren Einsicht nach, als Reaktionäre hätte erscheinen lassen;<sup>275</sup>

Hildesheimer erkennt, dass die Moderne der ständigen Gefahr eines Rückfalls in die Barbarei ausgesetzt ist und dass die Literaturgeschichte ihre Kritiker den Reaktionären zuschlägt. Hildesheimer stellt sich nun die Frage, wie man Kritik an der Moderne äußern könne, ohne in den Verdacht zu geraten, Reaktionär zu sein, was man nicht zwangsläufig zu sein bräuchte; um diese Frage zu beantworten, hat sich Hildesheimer über eine längere Zeit und in Vorbereitung auf seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1967) mit den Arbeiten T.S. Eliots und Ezra Pounds intensiv befasst, wobei diese Auseinandersetzung vor allem als ein Abgrenzungsversuch zu verstehen ist, an dem Hildesheimer sehr viel gelegen scheint, denn er will den Unterschied zwischen einer dringend erforderlichen Kritik an der Kultur und einem Kulturpessimismus nach Art der Reaktionäre deutlich machen. Dabei stellt Hildesheimer fest, dass vor allem die Jugend nach Überwindung der modernen Errungenschaften strebe und der Gegenwart zu Recht ihr Vertrauen entziehe, das sich allerdings zu Unrecht in „blindes Zutrauen“ gegenüber einer „anscheinend heilen und geheimnisschönen Vergangenheit“ verkehre. Der Wunsch nach einer Flucht in ferne Vergangenheiten, nach „Nostalgie“, der „Hunger nach Metaphysischem“ seien „nur“ die logische Folge ihres Unwohlseins in der Moderne.<sup>276</sup> Im „Hype“ der Mozart-Rezeption, den Hildesheimer genauer analysiert, will er einen versuchten Regress in glanzvollere vergangene Zeiten erkennen, die von Leuten zelebriert würden, die in Wirklichkeit kein historisches Bewusstsein besäßen. Hildesheimer erkennt, dass der Wunsch nach Helden und Vorbildern der aufgeklärten Gesellschaft in natürlicher Weise als ein „Hang zum Faschistoiden“ innewohne. Am Interesse für Biographie und an der Behandlung „großer Seelen“, für die man Dürer, Bach und Mozart gewöhnlich halte, zeige sich „das eigentümliche epidemisch auftretende Bedürfnis nach Rückkehr zu den Quellen, zur

---

<sup>275</sup> GW III, S. 477f.

<sup>276</sup> Vgl. GW III, S. 481ff.

Unverfälschtheit, Echtheit“, das Geschichte als großes Missverständnis offensichtlich werden lasse. Hildesheimer: „Wir applaudieren dem Nimbus der >>Unverfälschtheit<< und realisieren nicht, wie verfälscht sie ist.“<sup>277</sup>

Gedanken an eine Flucht in die Vergangenheit, in der die Gefühle noch unschuldig waren, thematisiert auch Benjamin in seinem Erinnerungsbuch *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*<sup>278</sup>, das in der Zeit ab Herbst 1932 bis 1934 entstand, die bereits spürbar von den geschichtlichen Ereignissen überschattet war. So ist *Berliner Kindheit* zwar mit dem Blick zurück verfasst, der das melancholische 19. Jahrhundert auszeichnet, dieser Blick zurück aber ist nicht mehr der verklärte des Nostalgikers, sondern der aufgeklärte des modernen Tatsachenmenschen, der sich – wie es Adorno ausdrücken würde – an der Härte des Vergangenen stählen müsse, denn nie wieder könne man das Vergessene zurückgewinnen, was auch gut sei. Das „Wunder der Schöpfung“, „September“, „Sonne“, „Tau“ und „Dämmerung“, „das erbauliche Lametta“, „Weihnachtsengel am Christbaum“, das „Sammeln von Kastanien“ und die „Butzenscheiben“ hätten in der Moderne ihre Magie eingebüßt. Das Vertrauen des Kinds in alle diese Dinge sei – wie Benjamin aus eigener Erfahrung berichtet – verloren gegangen und er gibt vor, sich noch an seine Angst zu erinnern, die er hatte, wenn die Eltern ihn allein zu Hause zurückließen mit den Worten: „>>Vergiß nicht, erst die Kette vorzumachen<<“. Die diffuse Angst vor einem drohenden Unheil, vor einem Fuß, der sich von draußen in die Tür stellen könne, erzeuge den Wunsch nach Rückkehr in die Geborgenheit und das Behütetsein der Kindheit, die nichts oder wenig von der Wirklichkeit weiß. Das Kind in *Berliner Kindheit* wisse nicht – wie Benjamin erläutert –, dass der Schmuck der Siegestsäule, den es bewundere, von Kanonenrohren stamme. In der *Berliner Kindheit* verdeutlichen die häufigen Anspielungen auf den Bildungskanon der Vorkriegszeit und die klassische Mythologie die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in der es – wie es dort heißt – völlig undenkbar sei, einen

---

<sup>277</sup> Vgl. *GW* III, S. 477ff.

<sup>278</sup> Folgende Ausführungen stützen sich auf *WB* IV/1, S. 237ff.

Herrn zu bestaunen, der im Zylinder in den Polstern lehne und von einem Krieg erzähle, den er geführt habe und Schulkinder zu hören, die das Reiterlied aus *Wallenstein* im Musikunterricht sängen. Die „schmetterlingserfüllte Luft der Kindheit“, die zur verblässenden Spur werde, ist – um noch einmal mit Benjamin zu sprechen – „verduftet“ wie die „Schönheit“ der Mutter, die das Kind einst mit Stolz erfüllte.

„REFERENCE MEANING“ UND „EMOTIVE MEANING“

Das gesamte menschliche Verhalten sei – wie Dieter Lamping erläutert – im Bewusstsein von Auschwitz, dieser historischen Katastrophe neu zu bewerten, ebenso wie „wir“ „alle überkommenen metaphysischen Vorstellungen in eben diesem Bewusstsein neu zu beurteilen haben“; denn ein neuer kategorischer Imperativ sei von Hitler der Menschheit oktroyiert worden, nämlich ihr Denken und Handeln neu zu ordnen, so dass Auschwitz sich nicht wiederholen, dass Ähnliches nicht geschehen könne.<sup>279</sup> Bernstein geht – mit Berufung auf Adorno – noch weiter; er ist der Auffassung, dass die Einführung des Faktums Auschwitz in das rationale Register die vollständige Erneuerung der Kultur, die Einführung eines neuen kulturellen Selbstverständnisses und ethischen Imperativs verlange.<sup>280</sup> Die Kinderbilder der Moderne, zu denen auch das Bild von Auschwitz gehöre, könnten – wie Walter Jens meint – nicht bewältigt werden und tauchten überraschend wie zwingend immer wieder im Bewusstsein des Künstlers auf. Jens hat in diesem Zusammenhang auf Hildesheimers Collage 17 im Collagenzyklus *Endlich allein* (1985) hingewiesen, genauer auf den gelben Fleck in der Mitte der Collage und den Kommentar Hildesheimers, der wie folgt lautet:

„Eigentlich ist der gelbe Fleck ein Kreis, wie auch der gelbe, den Juden im Dritten Reich tragen mussten, ein Kreis war. Der Wortlaut fiel mir ein, zu meinem eigenen Erstaunen und dennoch zwingend [...].“<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Vgl. Lamping (2003): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*, S. 9

<sup>280</sup> Bernstein (2006): *Intact and fragmented bodies*, S. 31f.

<sup>281</sup> Jens (1988): *Wolfgang Hildesheimer*, S. 146ff.

Folgt man der Definition Adornos, so sind authentische Künstler diejenigen, in deren Werken das „äußerste Grauen“ nachzittert.<sup>282</sup> Hergestellt werden könne Authentizität allerdings nur – wie Rainer Taeni schreibt – mit Mitteln des Surrealismus wie des Grotesken, die die empfundene Absurdität der Wirklichkeit widerspiegeln würden.<sup>283</sup> In seinen *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* (1967) wandelt Hildesheimer das Diktum Adornos, dass „nach Auschwitz“ das Gedicht nicht mehr möglich sei, ab in das Diktum, dass „seit Auschwitz“ nur noch das Gedicht möglich sei und die mit dem Gedicht verwandte „absurde Prosa“, nicht mehr aber der Roman, da der „Sinn der Schöpfung“ „immer rätselhafter“ werde.<sup>284</sup> Wobei der Begriff absurd – wie Hildesheimer präzisiert – nicht etwa einen neuen Stil, eine neue Kunstrichtung, Schule oder Bewegung bezeichne, sondern das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit. Hildesheimer notiert in seiner Rezension des Auswahlbands *Samuel Beckett: >>Auswahl in einem Band<<* (1967), dass der aktive Pessimismus der Helden des Bühnenstücks *Warten auf Godot* sich gegen Mitte der fünfziger Jahre als anhaltende Sensation auf den deutschen Bühnen ausgebreitet hat, um (bis heute) zu bleiben; so glaubten die Helden des Stücks in Wirklichkeit auch gar nicht an ein Ziel ihrer Erwartung, glaubten nur es einander vortäuschen zu müssen. In Becketts *Endspiel* warte niemand mehr, denn es vollziehe sich in einer Zeit jenseits jeglicher Erwartung, in der was zu erwarten wäre eingetroffen sei oder soeben eintreffe. Das Leben in dem Raum, der die Bühne bilde, reduziere sich und selbst die Beziehung der Figuren zueinander erlösche und breche ab, die Natur draußen „versickert im Nichts“ – aber das Ende – und darin liegt für Hildesheimer der eigentliche Schrecken und die Aussage des Stücks – sei noch lange nicht in Sicht. Hildesheimer hat herausgefunden, dass Beckett nur in einem einzigen seiner Bühnenstücke eine Zeit angibt: das Eine-Person-Stück *Das letzte Band* spiele eines Abends spät in der Zukunft. Vertiefe man sich in die Bedeutung dieser Angabe, „so erscheint uns dieser späte Abend als ein tiefes dunkles Loch, in die zähe Masse von Zukunft

---

<sup>282</sup> Vgl. TWA, X/2, S. 506

<sup>283</sup> Vgl. Täeni (1968): *Drama nach Brecht*, S. 14ff.

<sup>284</sup> Vgl. GW VII, S. 57

gebohrt, die alles überrollt und vertilgt hat.“ In seinem Stück *Spiel* stoße Beckett noch weiter in jene Zukunft vor, die seine einzige Zeit, sein einziger Schauplatz sei, denn – so Hildesheimer: „Hier stehen drei Figuren in dieser Zukunft und hoffen einer ferneren Zukunft entgegen, in der, wie einer der drei sagt:>> [...] nicht nur alles vorbei, sondern wie nie gewesen<< ist.“ Hauptakteur in Hildesheimers und Becketts Stücken ist die Zeit und ihr Vergehen, Geschichte und ihre Kritik. Hildesheimer erwähnt auch, dass Becketts plötzlicher Auftritt in Deutschland eine „mehrgleisige sekundärliterarische Aktivität“ bewirkt habe, da es den Deutschen galt so vieles wie möglich nachzuholen, die „Prä-Godot-Periode“ zu entdecken, gleichzeitig auf Kommendes, Ergänzendes, „Material zur Interpretation“ zu „lauern“. Aber anders als bei Joyce gebe es bei Beckett nichts zu deuten, denn Beckett sei kein Hermeneutiker, nichts bei ihm bliebe „dunkel“ und auch kein Symbol, keine Metapher könne man bei ihm finden; seine Welt sei so gegenständlich wie sein prototypischer Held gegenwärtig, den er dem Leser zur Identifikation anbiete; und selbst dort, wo Becketts Welt stammele oder sich aufzulösen scheine, nenne seine Sprache das Ding noch beim Namen, kein Wort stehe für etwas anderes, als für das, was es tatsächlich bezeichne, denn im Gegensatz zu Joyce bleibe Beckett rein „deskriptiv“.<sup>285</sup>

Hildesheimer postuliert, dass der Schriftsteller es wie Beckett machen und auf „emotive meaning“ weitgehend verzichten und sich auf das Beschreiben, das „reference meaning“ konzentrieren solle, in jedem Fall aber sei es die Aufgabe des Schriftstellers sich das Verhältnis beider Bedeutungen zueinander, die sich gegenseitig regulieren sollten, einzuverleiben. Hildesheimer führt denn auch je ein Beispiel für die Bedeutung von „emotive meaning“: „>>Heute ist ein herrlicher strahlender Tag, der Lebensfreude schenkt<<“ und je ein Beispiel für die Bedeutung von „reference meaning“ an: „>>Heute ist der Himmel unbedeckt, die Temperatur ist einunddreißig Grad im Schatten.<<“. Mit anderen Worten bestehe die Hauptaufgabe des Schriftstellers darin zwischen objektivem Tatbestand und subjektivem Empfinden zu vermitteln. Die Schwierigkeit dieser Vermittlertätigkeit bestehe zum

---

<sup>285</sup> Vgl. GW VII, S. 308ff.

einen darin, dass „objektiver Tatbestand“ dem sich identifizierenden Ich-Erzähler nicht gegeben sei und andererseits „subjektive Empfindung“ nicht mehr ausgedrückt werde: man rufe heute einfach nicht mehr: „>>Oh, ich Unglückseliger!<<“. <sup>286</sup>

An Joyce schätzt Hildesheimer, der in Jahr 1969 *Anna Livia Plurabelle* für den Suhrkamp Verlag ins Deutsche übersetzte, dass dieser die Form zum Inhalt gemacht habe und nicht mehr über etwas schreibe, sondern sein Schreiben „dieses Etwas selbst“ sei. Das Nachtbuch *Finnegans Wake* (1939), das wie ein Familienroman mit identifizierbaren Figuren beginnt, entpuppt sich schließlich als Hohlform des Romans. Wenn Joyce schreibt: „>Die wahren Protagonisten meines Buches sind die Zeit und der Fluß und der Berg<“, wird sein Einfluss auf Hildesheimer deutlich. Die Zeit, präziser gesagt ihr „Vergehen“ ist „Hauptakteur“ in den Werken von Joyce und Hildesheimer. Hildesheimer sagt dazu: „[...] mein Hauptakteur! – die Zeit: aber nicht die Nachkriegszeit oder die Gegenwart oder ein Herbstabend im Jahre 1938, sondern die Zeit an sich und ihr Vergehen.“ <sup>287</sup> *Finnegans Wake* erscheint als eine Art Aufzeichnung mentaler Strukturen oder auch historischer Verlaufskurven; die wakeischen Sprachfügungen, die sich jeder Lesbarmachung verweigern und durch die deshalb eine „ewige Epiphanie“ hindurchscheine, bezeichnen gewissermaßen einen „kulturellen Tiefpunkt“, an dem – wie Klaus Reichert und Fritz Senn schreiben – der „organismische Niedergang des Individuums“ stehe. <sup>288</sup> Anders Beckett, der Sprache, ihre Akustik, Klangsymbolik und Onomatopoesie im Augenblick ihres völligen Verstummens, in ihrer äußersten Reduktion festgehalten habe, „denn nicht wie bei Joyce sei das Ineinanderwirken sinnlicher und geistiger Wahrnehmungen sein Thema, sondern das Gegenteil: ihr Erlöschen und Ersterben. Besessen von diesem Thema, behandelt er es in immer sparsamer werdender Variation.“ <sup>289</sup>

Die Sprachproduktionen Hildesheimers besitzen ebenfalls Rätselcharakter, allen voran das Buch *Marbot*, das sich seiner

---

<sup>286</sup> Vgl. *GW* VII, S. 45

<sup>287</sup> *GW* VI, S. 821

<sup>288</sup> Vgl. Reichert (1989): *Finnegans Wake*, S. 9f.

<sup>289</sup> *GW* VII, S. 317ff.

Lesbarmachung verweigert und – wie Reichert und Senn sagen – einen „kulturellen Tiefpunkt“ oder in anderen Worten ungelöste Antagonismen innerhalb der Moderne bezeichnet, die sich bei Beckett in empirischem Schweigen ausdrücken. Die Sprache bei Hildesheimer will immerhin noch den Schein erwecken, etwas aussagen zu wollen.

#### SURREALISMUS IN *TYNSET* UND *NIGHTWOOD*

In seinem Brief vom 18. November 1971 an Dierk Rodewald über die Gestaltung des Hamletstoffs schreibt Hildesheimer, dass sich darin „Nichts von Tynset – kein Selbstmitleid, keine Resignation – [...]“<sup>290</sup> wiederfinde. Tynset, dieser ferne Ort jenseits des Polarkreises, der vorgibt weiter nichts als ein „Zufallsfund“ im Kursbuch zu sein, werde – wie Gabriele Wohmann schreibt – von der Phantasie des nachtwanderischen Ich umgebildet zu einem symbolischen Ort der unerledigten Trauer, die nur ein Reflex des schlechten Gewissens sei, zu einem rätselhaften Ort, an dem die Vernunft wahnsinnig werde, mit einem Wort zu Auschwitz. Die Beängstigung des „hellwache[n] Nachtsprecher[s]“, der mit Tynset nicht fertig wird und resigniert, nehme in der „permanenten Nacht der Geschichte“ immer weiter zu; wobei die Zunahme dieser Beängstigung auch das Hauptereignis in diesem „Nachtmonolog“ sei, der sich gegen das Vergessen richte.<sup>291</sup>

Der „breite Assoziationsstrom des schlaflosen Monologen“, der sich in *Tynset* mit einem „strengen Humor“ verbinde, erinnert Wohmann zum einen an James Joyce und zum anderen an Djuna Barnes, deren surrealistischen Roman *Nightwood* (1936) Hildesheimer im Jahr 1959 für den Neske Verlag ins Deutsche übersetzte. Hildesheimer, der Ende der 30er Jahre in London Malerei studierte und länger Zeit in Cornwall lebte, hat immer wieder englischsprachige Literatur rezipiert und sich mit dieser intensiv auseinandergesetzt; damit stellt *Nightwood* keine Ausnahme dar. Die Forschung sei sich – wie Isernhagen schreibt – auch weitgehend darüber einig, dass *Nightwood* „eine entscheidende, wenn

---

<sup>290</sup> *Briefe*, S. 174

<sup>291</sup> Vgl. Wohmann (1966): *Nachtmonolog*, S. 56f

auch nie klar spezifizierte Wirkung“ auf *Tynset* ausgeübt habe, denn chronologisch betrachtet, falle Hildesheimers *Nightwood*-Übersetzung in eine Art Lücke zwischen seinen sich mehr dem „Bizarren“ verpflichteten früheren Werken und *Tynset*, dessen „unterkühlt makabre Atmosphäre der Verzweiflung“ tatsächlich so etwas wie einen Neuanfang markiere. Der Vorwurf, Hildesheimer habe *Nightwood* kopiert, sei nun wirklich aus der Luft gegriffen – wie Isernhagen meint; im Unterschied zu Barnes verzichtet Hildesheimer, der Identifikation nicht intendiert, unter anderem auf eine exstatische Sprache. Isernhagen erwähnt, dass Hildesheimer in *Tynset* eine Szene inkorporiert habe, die Lawrence Durrell in einem Brief an Henry Miller vom 10. August 1940 beschreibt und die Miller in sein Griechenland-Buch *The Colossus of Maroussi* übernehmen sollte, aber nur im Anhang abdruckte; diese stimme nun – so Isernhagen – in ihrem Handlungsverlauf exakt mit der Szene in *Tynset* überein, in der das Ich durch sein Nachahmen des Hahnenrufs die Hähne Attikas weckt, die ein Konzert entfachen, das sich über ein weites Gebiet ausbreitet. Folgt man dem Bericht Isernhagens, so habe Hildesheimer in einem Brief an die *Düsseldorfer Nachrichten* dazu gesagt, dass es ihm anders als Durrell eben nicht auf die Darstellung eines „mythischen happening[s]“, sondern auf eine „Demonstration der Einsamkeit“ angekommen sei. Was die Antwort Hildesheimers vor allem beweist, ist, dass Hildesheimer Durrells Arbeiten kannte; und Isernhagen ist der Auffassung, dass auch die Hamlet-Gestalt in *Tynset* auf eine Nähe zu den surrealistischen Arbeiten Durrells und zu dem Hamlet-Briefwechsel zwischen Miller und Michael Fraenkel hinweise; die Durrell-Miller-Korrespondenz wiederum befinde sich in einer gewissen Nähe zu *Nightwood*.<sup>292</sup>

Was man an dieser Stelle festhalten kann ist, dass trotz sprachlicher und verfahrenstechnischer Unterschiede, beide Bücher, *Nightwood* und *Tynset*, eine surrealistische Atmosphäre kreieren. Für eine abschließenden Beantwortung der Frage, ob *Tynset* nun ein surrealistisches Buch sei oder nicht, wäre eine umfassende Rezeption von

---

<sup>292</sup> Vgl. Isernhagen (1972): *Die Hähne Attikas. Lawrence Durrell und Wolfgang Hildesheimer*, S. 45f.



*Nightwood*, das sich der surrealistischen Ästhetik bedient, sicherlich ein lohnenswertes Unterfangen.

#### HEIDEGGER UND DER „SKANDAL DER VERGESSENHEIT“

Jean François Lyotard hat darauf hingewiesen, dass das Gesetz des Vergessens „analog im politisch-historischen, im meta-psychologischen und im ästhetischen Bereich“ auftrete und somit auch die Künste betreffe. Mit seinem Buch *Heidegger et „les juifs“* (1988)<sup>293</sup> tritt er dem Vergessen entgegenzutreten, um das Zeugnis der Vernichtung zu bewahren. Lyotard verurteilt eine „Politik des Vergessens“ und macht deutlich, dass die „Affäre Heidegger“ sehr wohl auch eine „französische Affäre“ sei – wolle man davon absehen, dass solche Zuschreibungen grundsätzlich unsinnig seien. Die zentrale Frage, die Lyotard zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt, ist die, wie Heidegger, der die „Seinsvergessenheit“ angeprangert habe, sich der nationalsozialistischen Politik anschließen konnte und bis zum Ende seines Lebens kein Wort des Bedauerns über die Vernichtungslager geäußert habe. Lyotard bringt neben dem politischen auch ein „ästhetisches“ Motiv in Anschlag, da das, was sich der Darstellung durch die Kunst entziehe, wie etwa Ausschwitz, keine – wie Freud es genannt habe – „Vorstellungsrepräsentanz“ besitze und darum nicht wirklich sein könne. Eine befriedigende Antwort auf die Frage, wie es möglich sei, die Verbrechen des Holocaust zu verleugnen, findet sich bei Lyotard nicht. Der „Skandal dieser Vergessenheit“, der ebenfalls ein Faktum darstelle, dem man verpflichtet sei und das in der Schuld des Gesetzes stehe, beruhe vor allem in einer fehlenden Dialektik des Erinnerns; was bedeutet, dass nicht realisiert werde, dass mit der „Ausrottung“ des Vergessenen auch das Vergessen ausgerottet werden müsste, was sich aber als unmöglich herausstelle. Die Dialektik des Erinnerns laufe auf die

---

<sup>293</sup> Lyotard (1988): *Heidegger und „die Juden“*. Übers. v. Härle; Titel des französischen Originals von 1988: *Heidegger et „les juifs“*; folgende Ausführungen stützen sich auf die Überlegungen Lyotards, v.a. S. 11ff.

Erkenntnis hinaus, dass Erinnern kein abschließbarer Prozess sei, weil das Vergessen mit der Erinnerung nicht fertig werde.

„*Verdrängte Verdrängung. Jean-François Lyotard über den Umgang mit der Vergangenheit*“<sup>294</sup>, so lautet die Überschrift eines Artikel von Uwe Bernhardt, der im Juli 1989 in der Süddeutschen Zeitung erschienen ist. Der Artikel nennt einen weiteren wichtigen Aspekt bei Lyotard, der ausdrücklich darauf hingewiesen habe, dass Vergessen nicht gleichbedeutend mit aktiver Verdrängung sei. So sei bei Heidegger das „aktive Verdrängen“ an die Stelle der fehlenden Dialektik des Erinnerns getreten, was einen Skandal bedeute angesichts der Realität des millionenfachen Mords. Weiterhin unterscheide Lyotard zwischen zwei Arten von Verdrängen: zwischen einem „Verwischen jeglicher Spuren“, wie es Heidegger unternommen habe, so dass nichts erinnert werden könne und einer „vollständigen Darstellung“ der Ereignisse, denn jede noch so präzise Darstellung vergesse etwas, erwecke eine Illusion und reduziere das Ereignis auf das, was sich behalten lasse; um also einer „Aufhebung“ der Vergangenheit entgegenzuwirken, müsse eine Darstellung, die das Vergessene zu bergen habe, ihre eigenen Grenzen aufzeigen.

In diesem Sinne hat etwa Hildesheimer vom Biographen verlangt, der die Vergangenheit bergen wolle, sein Scheitern mit einzuplanen. Gerade in *Tynset* ist die Dialektik des Erinnerns zur Methode erhoben, der Ich fühlt sich dem – wie Lyotard sagen würde – „unvergessen Vergessenen“ in der Geschichte verpflichtet. Das Verdienst sich stets des Vergessenen angenommen zu haben, komme – wie Lyotard meint – den „Juden“ zu. Mit dem Ausdruck „Die Juden“ seien nicht – wie Lyotard gleich auf der ersten Seite von *Heidegger et „les juifs“* erläutert – die „wirklichen Juden“ gemeint, sondern die Gestalten der Geistesgeschichte, die sich dem „unvergessen Vergessenen“ verpflichtet fühlten. Lyotard nennt in dem Zusammenhang Kant und Adorno, aber auch Künstler wie Proust, Beckett und Cézanne, die alle versuchten das Erinnerte darzustellen. Auch Hildesheimer fällt – wie Wolfgang Hammer meint – dieses Verdienst zu, denn er habe die „Unhaltbarkeit gewisser literarischer

---

<sup>294</sup> Vgl. Bernhardt (1989): *Verdrängte Verdrängung. Jean-Francois Lyotard über den Umgang mit der Vergangenheit*, S. 19

Vergangenheitsbewältigung“ und damit das Fehlen einer Dialektik des Erinnerns erkannt. Die „ernstgemeinte Floskel“ „>>Mir fällt nichts mehr ein<<“, die Hildesheimer gebrauche, sei – wie Hammer schreibt – nichts anderes als ein „Ausdruck der Not des Künstlers“, der die „formale und materielle Unhaltbarkeit gewisser literarischer Vergangenheitsbewältigung“ erkannt habe und alles Unechte durchschaue, das er vermeiden wolle. Hammer attestiert Hildesheimer „Glaubhaftigkeit im Umgang mit den Katastrophen unserer Zeit“, da seine Ich-Personen „Gegenwart und Vergangenheit“ erlebten und im Jetzt der wachen Nächte sich weder erinnerten, noch vergessen könnten. Aus diesem Grund finde sich bei Hildesheimer auch weder Entschuldigung noch Trauer, nur die Verzweiflung und auch nicht das Pathos der Tränen.<sup>295</sup>

#### MARTIN WALSER UND BOTHO STRAUß ODER DIE TRAUER ALS SCHRECKLICHE BEDINGUNG JEDER LEKTÜRE

Wenn Hammer feststellt, dass es bei Hildesheimer keine „Trauer“, kein „Pathos der Tränen“, sondern nur „Verzweiflung“ gebe, stimmt diese Feststellung mit folgendem Satz Lyotards überein, mit dem auch Jacques Derrida sich in seiner posthumen Gedenkschrift *Lyotard et nous*<sup>296</sup> auseinandersetzt: >>Es wird keine Trauer geben“<<<sup>297</sup>. Derridas Hypothese geht davon aus, dass Lyotard mit diesem Satz Adornos normativen Satz gedeutet habe: >>„Neues Grauen hat der Tod in den Lagern: seit Auschwitz heißt den Tod fürchten *Schlimmeres* fürchten als den Tod“<<<sup>298</sup>. Derrida betont, dass es sich bei *Le différend* (1983), Lyotards philosophischem Hauptwerk, in dem die Lektüren Hegels und Adornos allgegenwärtig seien, um Meditationen über Auschwitz handele. Und obwohl sich Lyotards Reflexionen in *Le différend* dem Begriff der Trauer verweigern, nennt Derrida sie einen „Trauergesang“, der zeige,

---

<sup>295</sup> Vgl. Hammer (1968): *Wolfgang Hildesheimers Menschenbild*, S. 488

<sup>296</sup> Vgl. Derrida (2002): *Lyotard und wir*. Übers. v. Lüdemann; Titel des französischen Originals *Lyotard et nous* (2001); folgende Überlegungen erfassen wesentliche Gedanken dieser posthumen Gedenkschrift.

<sup>297</sup> Ebenda., S. 7

<sup>298</sup> Ebenda., S. 18; vgl. *Dialektik*, S. 362

dass die Trauer niemals aufgehoben werden könne, da das wirkliche Ausmaß des Unrechts die gewährte Verzeihung übersteige. Auch könne die Wirklichkeit des Unrechts, das in Auschwitz erlitten worden sei, gar nicht ermittelt werden, weil es zwischen den Angehörigen der SS und den Deportierten kein „wir“, kein Konsens hergestellt werden könne. Auschwitz sei das Trennende in der Geschichte und lasse für die Zukunft die Totalisierung des „wir“, die Vergewisserung des „du“ und die Gewissheit des „ich“ unmöglich erscheinen. Die Aufgabe für den Schriftsteller bestehe nun darin, die Bewegung dieser Unmöglichkeit zu reflektieren, die von Lyotard „Dispersion“ genannt werde. Derrida zitiert Lyotard mit den Worten: „Nur du unterzeichnest du allein [...]“.<sup>299</sup> Die Frage, ob Lyotard mit seinem „Aphorismus in Seenot“: >>Es wird keine Trauer geben“<<<sup>300</sup> gemeint habe, dass es keine organisierte Trauerarbeit, kein institutionalisiertes Eingedenken geben könne, verneint Derrida kategorisch.

Stellt man die Frage nach den Möglichkeiten institutionalisierten Eingedenkens, kommt man sogleich auf Martin Walser bzw. auf seine Rede *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede* zu sprechen, die er im Jahr 1998 anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels gehalten hat. Walser spricht darin von einer „Monumentalisierung der Schande, einer „Dauerrepräsentation unserer Schande“ und nimmt dabei „Gewissensfreiheit“ für sich in Anspruch, indem er bedenkenlos Heidegger zitiert, der in *Sein und Zeit* schreibt: „>>Das Schuldigsein gehört zum Dasein selbst.<<“. Auch wenn Walser dieses Heidegger-Zitat nicht als „Entlastungsphrase“ gelten lassen will, hat es doch Unwillen, Verständnislosigkeit und Besorgnis nach sich gezogen; hier, so vermutete man, wolle sich ein Querulant der geschichtlichen Verantwortung jedes Einzelnen von heute entledigen.<sup>301</sup>

Lyotard hingegen hätte es – wie Derrida berichtet – für unzulässig erachtet, Trauerarbeit gleich welche in Frage zu stellen, ohne die Trauer zuerst hinter sich gebracht, den Sinn des Wortes Trauer erfasst und die Trauer ausgehalten zu haben. Walser hat dies alles nicht getan; nicht hat

---

<sup>299</sup> Vgl. ebenda., S. 39

<sup>300</sup> Ebenda., S. 7

<sup>301</sup> Vgl. Walser (2000): *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, S. 23ff.

er zuerst erörtert, was Trauer ist, die ihrem Namen gerecht wird, um dann – warum nicht – die Trauer zu verneinen. Aus der Sicht Lyotards hat die Rede Walsers ihre Absicht darum verfehlt; eine Verfehlung übrigens, die berechnete Kritik und bedauerliche Missverständnisse zur Folge hatte. In seinen Briefen an Martin Doerry, die der Spiegel im Januar 2007 veröffentlichte, versucht Walser sich für seine Worte, die er in der Paulskirche leichtfertig gesprochen hat, zu rechtfertigen, zeigt sich dabei aber außer Stande seinen Irrtum zuzugeben.<sup>302</sup>

Walsers Worten drücken deutlich ein Verlangen nach Normalität. Wobei sich die Frage stellt, was Normalität sei. Dieses Verlangen also gelangt auch in Walsers Nachwort zu dem Gedicht *Einer der nur einen Tag zu Gast war* (1984)<sup>303</sup> von Botho Strauß zum Ausdruck, das für Walser nicht nur ein „Geschichtsgefühl“, sondern vor allem ein „Geschichtstrauen“ produziere. Auch in seinem Aufsatz *Der Vormittag eines Schriftstellers* (1994) gibt Walser diesem Verlangen nach Normalität Ausdruck, wenn er etwa verkündet, sich dem „Diskussionsgeflacker“, dem „Tummelplatz“ und „Donner“ der Meinungen ein für allemal entheben zu wollen.

Walser ist offensichtlich daran gelegen, das Gedicht *Einer der nur einen Tag zu Gast war*, bei dem es sich – wie er es ausdrückt – um eine „deutsche Seite“ handle, gegen alle Anfechtungen zu apologisieren, denn tatsächlich verstößt es gegen das – von Domin in anderem Zusammenhang so genannte – „Modernerdekat“.<sup>304</sup> Walser will einen Schulterchluss ziehen und an die Gewissensfreiheit appellieren, denn das Gewissen ist frei und bleibt der Vergangenheit nichts schuldig; dies wird deutlich, wenn Walser schreibt, Strauß habe das belastete Wort „nationell“ nach „Hölderlin-Art“ verwendet, also „unbelastet“. Walsers Worte erwecken den Anschein als wollten sie einen Freispruch des Künstlers bewirken, der sich gegenüber der Vergangenheit nicht zu verantworten brauche und frei sei in seiner Kunst auszudrücken was immer er wolle; dass Walser die politischen Implikationen von Kunst übersieht, kann und wurde ihm zu Recht vorgeworfen.

---

<sup>302</sup> Zur sogenannten „Schluss-Strich-Debatte“ vgl. Doerry (2007): *Wegschauen oder Hinschauen. Ein Briefwechsel mit Martin Walser über den Umgang mit dem Holocaust*, S. 140ff.

<sup>303</sup> Strauß (1992): *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*

<sup>304</sup> Vgl. Domin (1982): *Aber die Hoffnung. Autobiographisches aus und über Deutschland*, S.111

Das Gedicht von Strauß handelt von der „Schutzsüchtigkeit“ des Ich, seiner Sehnsucht „wir“ sagen zu können, die sich vor dem Hintergrund der deutschen Teilung nicht erfüllen, nach „Geschichte“, „Volk“, „Staat“, „Gemeinschaft“, „Bärenwärme“ und „Freundschaft“:

„[...] Kein Deutschland gekannt zeit meines Lebens.  
Zwei fremde Staaten nur, die mir verboten,  
je im Namen eines Volkes der Deutsche zu sein.  
Soviel Geschichte, um so zu enden?

Man spüre einmal: das Herz eines Kleist und  
Die Teilung des Lands. Man denke doch: welch ein Reunieren,  
wenn einer, in uns, die Bühne der Geschichte aufschlüg!

Vielleicht, wer deutsch ist, lernt sich ergänzen.  
Und jedes Bruchstück Verständigung  
Gleicht einer Zelle im nationalen Geweb,  
die immer den Bauplan des Ganzen enthält. [...]“<sup>305</sup>

Strauß vermischt auf den über sechzig Seiten dieses epischen Gedichts Begriffe wie „Liebe“ und „Volk“, „Volk“ und „Äther“, „Staat“ und „Kunst“ und lässt sich zu Aussagen hinreißen wie der, dass „Liebe“ nichts sei ohne „Pflicht“ und „Opfermut“, nichts ohne „Bindung ans Dasein“, ohne die „gemeinsame Sicht“ der Dinge. Damit aber fällt das Gedicht hinter den Stand der Postmoderne zurück; denn in der Postmoderne erscheint die Totalität des „wir“ als eine Fiktion und als der Ausdruck reaktionären Bewusstseins.<sup>306</sup> Was Strauß vor Augen hat, ist das Heimelige einer schambefreiten Vergangenheit, eine Biederkeit, die weder dürftig noch blutig ist und der Wunsch zu einer Art Angemessenheit in der Betrachtung des Geschehenen zu gelangen. Nur kann es eben keine Rückkehr zu einer angemessenen Betrachtung des Gewesenen geben, denn diese würde die Angemessenheit des Gewesenen

---

<sup>305</sup> Strauß (1992): *Diese Erinnerung*, S. 50

<sup>306</sup> Lyotard hat in seinem Buch *La condition postmoderne* (1979) mit dem Wort Postmoderne, das er als Erster in die philosophische Debatte einführte, nicht eine neue Epoche ausgerufen, sondern auf das Hauptproblem der Gegenwart, „la crise des récits“, hingewiesen, die im Zeichen der *différence* und der Vieldeutigkeit steht.

voraussetzen. Helmuth Kiesel hält das Schauspiel *Ithaka* von Strauß, das im Frühjahr 1996 in den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde, für „politisch bedenkenswert“, da Strauß versuche, sich mit „seinen archaisierenden Rückschritts-Sehnsüchten bei einem großen alten Text unterzustellen“, auch erinnere es daran, dass es eine Zeit gab, in der die Menschen es für möglich hielten, dass ein Gott auf der Erde erschien und verfügte, dass Mord und Verbrechen des Königs aus dem Gedächtnis des Volks getilgt würden.<sup>307</sup> Kiesel fragt, ob Strauß „mit der theatralischen Vergegenwärtigung des erinnerungstilgenden göttlichen Eingriffs“ möglicherweise zum Vergessen aufrufen wolle; denn ziehe man in Betracht, dass Strauß auf den üblicherweise kritisch-distanzierten Umgang mit der Mythe verzichte und dabei im Gegenteil fast „fromm“ wirke, könne man durchaus vermuten, dass er die Absicht verfolge, dem Trend der „Entgötterung der alten Göttergeschichten“ entgegenzuwirken und sich gegen die materialistische Geschichtsphilosophie zu positionieren. Diese Vermutung werde noch wahrscheinlicher, „wenn man sich daran erinnere, mit welcher „Bitterkeit“ Strauß im vorletzten Teil seines im Jahr 1984 erschienenen Romans *Der Junge Mann* darauf hingewiesen habe, wie sehr die Deutschen mit ihrem „größten Frevler“ immer noch „durch eine lange Kette von Unfreiheiten verbunden“ seien und insgesamt eine gehemmte Gesellschaft aus „modernen Gewissensmachern“, „kritischen Aufräumern und Durchleuchtern“, „Musterdemokraten und Berufsantifaschisten“ bildeten. Kiesel sieht *Ithaka* von dem Wunsch nach Vergessen motiviert, weist aber auch auf „positive Folgen des Vergessens“ hin, um das „Schauspiel“ nicht als reine „Vergessenslehre“ im Sinne Heideggers verstehen zu müssen.

Walters primäres Interesse gilt nicht dem Rechtsstreit zwischen den Opfern und den Tätern und ihren jeweiligen konträren Gesichtspunkten, denen er grundsätzlich indifferent gegenübersteht, sondern der für ihn bewiesenen Tatsache, dass der Mensch nun einmal asozial sei und handele. Diese Haltung nimmt Walser bereits in seinem Aufsatz *Unser Auschwitz* (1965) ein, der zuerst am 13 März 1965 in der *Frankfurter*

---

<sup>307</sup> Folgende Überlegungen stützen sich auf die Ausführungen von Kiesel (1998): Ruf nach starken Männern, S. 61ff.; dazu ders. (2004): *Über das Wiedererscheinen von Göttern im jüngeren Drama*, S. 97ff.

*Abendpost* erschien, dann im Juni 1965 im *Kursbuch I* abgedruckt wurde, und in dem er dem Auschwitzprozess lediglich die Bedeutung eines wirkungslosen Stellvertreter- und Sensationsprozesses einräumt.<sup>308</sup> Die Rede, die Walser dreiunddreißig Jahre später in der Paulskirche hält, hätte darum niemanden überraschen dürfen, denn wenn der Mensch – wovon Walser ausgeht – asozial ist, müssen Trauer- und Erinnerungsarbeit wirkungslos bleiben. Wenn Walser – wie in seiner Paulskirchenrede geschehen, in der er wiederholt von „unvergängliche[n] Schande“, „unaufhörliche[r] Präsentation der Schande“, „geschichtliche[r] Last“ spricht – die Verpflichtung der Schuldigen zurückweist und mit ihr das Recht der Opfer zu trauern, dann scheint er Position für die Sache der Täter zu ergreifen. Es scheint, als wollte Walser den Widerstreit, den Lyotard als unlösbar bezeichnet hat, zu einem Ende bringen und einen Konsens erzwingen, der nicht erzwungen werden kann, weil die Wirklichkeit des Unrechts nicht ermittelt wurde. Der Imperativ der >Philosophie der Diaspora<, wie Lyotards Reflexionen über Auschwitz auch genannt werden, lautet hingegen: im Widerstreit leben und ihn aushalten.

Auschwitz stelle für Lyotard eine Erfahrung dar, die es den Überlebenden unmöglich mache, über Auschwitz Zeugnis abzulegen, gemeinsam zu trauern und in der ersten Person Plural zu sprechen, und die darum schlimmer sei als die Diaspora, denn sie betreffe auch die Sätze, weil das Prinzip der Diaspora im Kontext der Vernichtung nicht mehr an das Versprechen einer Rückkehr geknüpft sei; die Zerstreuung sei somit endgültig und der Horizont einer konsensfähigen Bedeutung fehle ganz. Lyotard habe – so Derrida in *Lyotard et nous* – die Zerstreuung zum ästhetischen Prinzip einer Poetik nach Auschwitz erklärt, die sich der Hoffnung auf die Produktion eines Gemeinsinns versage. Sieht man diese Position für maßgebend an, müssen vor allem die Reflexionen von Botho Strauß in seiner „Ästhetik der Anwesenheit“ anti-modern erscheinen, die im Gegensatz zur Philosophie der Diaspora Gemeinsinn und „unüberwindliche Nähe“ herstellen möchte.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Walser (1965): *Unser Auschwitz*, S. 7ff.

<sup>309</sup> Vgl. Strauß (1999): *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, S. 1ff.



Der Abschließbarkeit der Trauer als Voraussetzung für die Herstellung von Gemeinsinn stehe allerdings – wie Katja Garloff meint – die „unrepresentability of the Holocaust“ entgegen.<sup>310</sup> Die Trauer ist somit unüberwindbar und wird zur letzten Chance und schrecklichen Bedingung der Literatur nach 1945.

Die unüberwindbare Trauer hat auch eine ganz neue ästhetische Qualität, die sich vor allem durch Nüchternheit auszeichnet, ganz ohne Pathos auskommt und alle Sentimentalität meidet. Der Ich in *Tynset* trauert ohne sentimentales Pathos über seine Abgeschiedenheit und Gottverlassenheit; vor allem die Szene, in der der Ich den Hahnenschrei imitiert, worauf ihm außer den Hähnen Attikas niemand antwortet, bringt sowohl die Einsamkeit als existentielle Grundbedingung des Lebens zum Ausdruck als auch die Unmöglichkeit Gemeinsinn zwischen den Menschen herzustellen.

#### „VERZWEIFLUNG ALS KONTINUIERLICHE LEBENSHALTUNG“

Im ersten Teil seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Die Wirklichkeit des Absurden* thematisiert Hildesheimer das Verhältnis des Schriftstellers zur Wirklichkeit, die ihm absurd und vernunftwidrig erscheint. Hildesheimer polemisiert gegen die realistische Kunst, insbesondere gegen den Roman als die Fiktion der Totalität, die ihm als Ausdruck der Welt undenkbar erscheint, da Auschwitz das menschliche Bewusstsein um die Erkenntnis der „furchterregende[n] Instabilität der Welt“ erweitert habe, auf die der Schriftsteller mit adäquaten Mitteln reagieren müsse. Hildesheimer kehrt Adornos Wort, dass „nach Auschwitz“ ein Gedicht zu schreiben „barbarisch“ sei, interessanterweise um, wenn er sagt, dass „seit Auschwitz“ nur noch das Gedicht und die dem Gedicht verwandte absurde Prosa möglich sei; so sei etwa Becketts absurde Prosa in der Lage Wirklichkeit herzustellen, die allerdings nicht aus „präfabrizierten Material“ hergestellt werde, sondern aus Elementen des Be- oder auch Unterbewusstseins, in dem die „Dimension Auschwitz“

---

<sup>310</sup> Vgl. Garloff (2005): *Expanding the Canon of Holocaust Literature*, S. 49ff.

enthalten sei; diese Dimension gehöre zum „inneren Mikrokosmos des Dichters“, der sich auf diese absurde Dimension auch verlassen könne und solle und in Celans *Todesfuge* und Ingeborg Bachmanns Gedicht *Früher Mittag* ebenso enthalten sei wie in Enzensbergers *Schläferung* und Günter Eichs Einzeilen-Gedichten, die Eich „Formeln“ nenne und die als der Ausdruck verwirklichter dichterischer Freiheit zu gelten hätten.<sup>311</sup>

Der Begriff des Absurden bezeichnet in erster Linie ihr Verhältnis zur Wirklichkeit und nicht eine bestimmte Richtung, Schule, Form oder einen bestimmten Stil der Kunst. Aufgabe und Funktionsweise absurder Prosa, die Hildesheimer in seiner Poetik-Vorlesung ausführlich erläutert, lassen sich folgendermaßen beschreiben:<sup>312</sup>

- Absurde Prosa belegt die Welt und den Menschen mit Spott und thematisiert die Tragikomödie der menschlichen Existenz, indem sie die Tragikomik der Ersatzantworten beschreibt und jene anprangert, die sich als Stellvertreter der Welt sehen und Ersatzantworten erteilen und indem sie jene verspottet, die sich nach den Ersatzantworten richten.
- Absurde Prosa belegt sich selbst mit tragischem Spott, wobei der Erzähler sich in seiner Tragik enthüllt und sich in seiner Komik wenn nicht gar in seiner Lächerlichkeit verfremdet, die er breit ausspielt.
- Verzweiflung ist der stets angeschlagene Kontrapunkt absurder Prosa, denn unter der Lächerlichkeit scheint Verzweiflung durch: Verzweiflung nicht als Emotion, sondern als kontinuierliche Lebenshaltung. Verzweiflung beherrscht das Geschehen der absurden Prosa und bewirkt die allmähliche Zuspitzung des absurden Zustands, während „das Wort Verzweiflung“ selbst nicht zum Vokabularium des Absurden gehört.

Die schwierigste Aufgabe bestehe für den Schriftsteller darin, der sich in einer Welt nach Auschwitz wiederfinde, die absurd scheine, damit abzufinden, dass diese Welt schweige, keinen „Urtext“ mehr hergebe und

---

<sup>311</sup> Vgl. *GW VII*, S. 57

<sup>312</sup> Vgl. ebenda.; folgende Ausführungen stützen sich auf die Anmerkungen Hildesheimers, S. 54f

der Sinn der Schöpfung, der „seit Auschwitz“ immer rätselhafter werde, sich nicht enthülle. Nicht das Auffinden des Urtextes, sondern das „Sich-Abfinden“ damit, dass er nicht gefunden werden könne, erklärt Hildesheimer zur Aufgabe und Voraussetzung der Kunst nach 1945, deren Bezug zur Wirklichkeit, wo er nicht konsequent aufgegeben werde, absurd erscheine; das „Sich-Abfinden“ sei aber nur das eine, das andere sei das „Registrieren der Ersatzantworten“ sowie die „Objektivierung des individuellen Ichs als Empfänger dieser Antworten“ und auch das Registrieren der Möglichkeiten, sich in dem verfügbaren Raum einzurichten, wozu das „Erstaunen“ darüber gehöre, „wie gut sich andere in diesem Raum eingerichtet haben“.<sup>313</sup>

#### DAS „UNBEHAGEN“ IN DER POSTMODERNE

Der Band *Moralités postmodernes* (1993)<sup>314</sup> von Lyotard bringt fünfzehn interessante Anmerkungen zu einer Ästhetisierung der Postmoderne.

In der sechsten Anmerkung *Eine postmoderne Fabel* führt Lyotard wesentliche Eigenschaften postmoderner Texte an, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- Das Leiden am Fehlen der Teleologie, der Finalität wird der postmoderne Zustand des Denkens genannt, das ohne Hoffnung auskommen muss.
- Die Erzählung in Form einer Fabel ist der Ausdruck dieses Leidens.
- Die postmoderne Fabel liefert keinerlei Mittel gegen das Leiden, sondern versucht sie zu erklären; so setzt sie sich weder der Diskussion noch der Falsifikation aus.
- Die postmoderne Fabel erlegt sich einen poetisch-ästhetischen Status auf; sie transportiert keine Inhalte, erzählt keine Geschichten; sie ist eine imaginäre Abhandlung ohne kognitive, kritische oder ethisch-politische Ambition.

---

<sup>313</sup> Vgl. GW 7, S. 58f.

<sup>314</sup> Vgl. Lyotard (1998): *Postmoderne Moralitäten*. Übers. v. Ricke/Vouillié; Titel des französischen Originals *Moralités postmodernes* (1993); folgende Überlegungen beziehen sich auf *Eine postmoderne Fabel*, S. 95f.

- Die postmoderne Fabel liefert eine Beschreibung der Melancholie der Moderne; sie erzählt vom Grund für diese Melancholie.
- Die postmoderne Fabel ist die pessimistische Rede, die die Moderne über sich selbst hält.
- Die postmoderne Fabel soll nicht geglaubt, sondern reflektiert werden.

Wendet man diese Kriterien auf *Tynset* an, so kann das Buch als eine „postmoderne Fabel“ bezeichnet werden, denn es liefert eine Beschreibung der Melancholie der Moderne und erzählt von ihren Gründen. Auch das Buch *Marbot*, das mit Biographie spielt und diese parodiert, kann als „postmoderne Fabel“ bezeichnet werden, denn sein Status ist poetisch-ästhetisch, das heißt es erzählt keine Geschichte mehr sondern verliert sich an Formspiele.

Hildesheimer kritisiert in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung *Die Wirklichkeit des Absurden*, dass Ezra Pound und T. S. Eliot die Krise der Moderne weder beschrieben, noch versucht hätten diese zu erklären, sondern Mittel gegen ihr „affektives Unbehagen“ in der Moderne geliefert hätten. Dieses Unbehagen hätten sie mit den Postmodernen zwar gemein, aber die Schlüsse, die sie daraus zögen seien andere. Während nämlich Eliot und Pound ihr Heil in einer Vergangenheit ihrer Wahl suchten, die sie glorifizierten, beschränkten sich die postmodernen Autoren auf die Bestandsaufnahme der Krise. Hildesheimer räumt allerdings ein, dass Nostalgie, die Sehnsucht nach Vergangenheit eine „erklärbare Reaktion“ auf die Krise der Moderne sei, und dass gerade auch das „postmoderne Bewusstsein“, das dem technischen Fortschritt und der gescheiterten Aufklärung in keiner Weise mehr gewachsen sei und mit einem „Unbehagen ins Unermessliche“ reagiere, sich anfällig zeige für reaktionäres Denken und Metaphysik und aus diesem Grund vor der Realität in das „Spiel mit historischen Formen“ ausweiche.<sup>315</sup>

In Hildesheimers zweiter Frankfurter Poetik-Vorlesung *Die Wirklichkeit der Reaktionäre* (1967)<sup>316</sup> ist die Frage nach dem reaktionären

---

<sup>315</sup> Vgl. GW III, S. 477ff.

<sup>316</sup> GW VII, S. 61ff; folgende Ausführungen geben die Überlegungen der zweiten Poetik-Vorlesung *Die Wirklichkeit der Revolutionäre* wieder.

Bewusstsein in der Postmoderne das zentrale Thema. Die fortgesetzte intensive Beschäftigung Hildesheimers mit den Irrationalisten Eliot und Pound ist dabei vor allem als ein Abgrenzungsversuch zu verstehen, der das Ziel verfolgt, die dringend erforderliche und notwendige Kritik an der Moderne von dem „Hass“ gegen sie, wie er Pound beherrscht, zu unterscheiden und hierdurch zu erretten. Hildesheimer hat erkannt, dass das unglückliche postmoderne Bewusstseins für reaktionäres Denken empfänglich sei und die Gesellschaft darum jederzeit in die Barbarei zurückfallen könne. In der ständigen Gefahr eines Rückfalls der restlos aufgeklärten Gesellschaft in die Barbarei der Vergangenheit liegt für Hildesheimer der Grund seiner Kritik am Rationalitätsprinzip der Geschichte. Seine Kritik an der modernen Rationalität, die die Gefahr des Irrationalen in sich berge, unterscheidet sich jedoch von der des Faschisten Pound und des Traditionalisten Eliot, da diese die Moderne eben nicht erretten sondern lediglich mit ihr abrechnen, sie verdammen und verteufeln wollten. In *Die Wirklichkeit der Reaktionäre* wird besonders deutlich, dass Hildesheimer das kritische Bewusstsein, die Kritik am gegenwärtigen Zustand erretten will, die der Schriftsteller sich nicht versagen kann. Was Hildesheimer Pound und Eliot vor allem vorwirft ist das Fehlen des „reflexiven Moments“, ihr Mangel an Reflexion auf sich selbst und die Möglichkeit ihres eigenen Scheiterns. Im Fall von Pound und Eliot habe die Moderne das kritische Moment der Reflexion auf sich abgegeben und sei vollständig in Mythologie zurückgefallen. Ihr „Verhältnis zur Wirklichkeit“, das im höchsten Maße subjektiv sei, sei der Grund dafür, dass beide auch außerhalb ihrer Dichtung für eine Welt plädieren konnten, „die sie für besser hielten als die von ihnen verachtete existierende Welt“. Das Hauptproblem dieser Kritik am Zustand der Welt sei aber, dass nicht deutlich werde, welcher Art diese bessere Welt sei. Hildesheimer kommt zu dem Schluss, dass „Verachtung“ für die Welt offenbar zu „Fehlschlüssen“ leite.

Auch im Fall von Botho Strauß ist eine mythologisierende Tendenz, eine Neigung zum Verzicht auf das reflexive Moment deutlich spürbar. In seinem Gedicht *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* verweist das Ich, das stark autobiographische Züge trägt, auf die

Bedeutung, die die Lyrik Eliots insbesondere die *Vier Quartette* für es hätten. Und an anderer Stelle äußert es: „Ah, nicht wissen möchte ich, sondern/erklingen. Versaitet bis unter die Milz!“<sup>317</sup> Hier artikuliert sich das Unbehagen des Dichters in der rationalisierten Moderne, die ihn klingende Emotionen und Musik vermissen lässt, wobei sich sein Groll gegen die Ratio richtet.

In *Mozart und das Postmoderne Bewusstsein* äußert Hildesheimer seinen Unmut darüber, dass zwischen dem kritischen Bewusstsein, das für die Gesellschaft konstitutiv sei und der Kritik des Antihumanisten, die die Gesellschaft zerstören wolle, nicht genügend differenziert werde, was langfristig zu einem Verlust an kritischem Bewusstsein führen müsse, weil dieses vor dem schrecklichen Vorwurf, antihuman und reaktionär zu sein, zurückschrecke.<sup>318</sup>

Hildesheimer, der Pound einen „wütenden Verfechter des Irrationalen“ nennt, wirft Eliot vor, „den Glauben gegen das Denken auszuspielen“, ohne diesen Glauben genauer zu definieren; seinen Standpunkt, dass literarische Kritik von bestimmten ethischen und theologischen Standpunkten auszugehen habe, teilt Hildesheimer nicht. Inakzeptabel erscheint ihm allerdings auch Pounds Standpunkt, der den Wert des Dichters ausdrücklich an seinem außerliterarischen Wirken beurteilen wolle und für den das Dichten nur „ein Teil der Tat“ sei. In der Feststellung, dass Pounds und Eliots Ideale unklar blieben, gipfelt Hildesheimers Kritik, die sich im Gegensatz zu Eliots und Pounds stets um Objektivität bemüht zeigt. Dass Pounds und Eliots Irrtümer auf ihr falsches Verhältnis zur Wirklichkeit zurückzuführen sind, beweist Hildesheimer, indem er deren Verhältnis zur Wirklichkeit anhand der Verteilung von „emotive meaning“ und „reference meaning“ im Anwendungsbereich von Sprache überprüft; dabei zeige sich – wie Hildesheimer ausführlich erläutert –, dass beide den subjektiven Standpunkt des Lyrikers, dem Selbstironie nicht fremd sei, durch den falschen objektiven Standpunkt des Kulturhassers und Kritikers, der mit Betroffenheit und aggressiver Resignation geäußert werde, ersetzt hätten; auch beherrsche der Affekt, „emotive meaning“, weitestgehend ihre

---

<sup>317</sup> Strauß (1992): *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*, S. 61.

<sup>318</sup> GW VII, S. 489

Werke. Anders als Pound und Eliot etwa urteile und verurteile Günter Eich nicht, spiele seinen Standpunkt nicht gegen andere aus. Eich sei bestrebt die Wirklichkeit ganz im Sinne des „reference meaning“ objektiv zu beschreiben, um sich besser in ihr zu orientieren, ändern wolle er sie nicht; wohingegen Pound und Eliot von einer subjektiv gesehenen Wirklichkeit ausgingen, die sie für ihre Zwecke didaktisch abwandelten; sie schrieben nicht etwa, um sich in der Wirklichkeit zu orientieren, sondern um ihre negativen Aspekte darzustellen; beide irrten darin, dass Wirklichkeit ihre Voraussetzung sei und Änderung der Wirklichkeit ihr Ziel. Hildesheimer zitiert Günter Eich, der in *Der Schriftsteller vor der Realität* erklärt habe: „Ich schreibe Gedichte um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. [...]“.<sup>319</sup>

Der Gedichtzyklus *Vier Quartette*, Eliots letztes lyrisches Werk vor dem Erlöschen seines dichterischen Impulses, findet Hildesheimers besonderes Interesse. Hildesheimer stellt fest, dass es in dem ersten 1910 entstandenen Gedicht *J. Pfrufrocks Liebesgesang* aus dem berühmten Zyklus noch um die Zeit als subjektive Erfahrung gehe; anders hingegen in dem 1941 entstandenen Gedicht *Dry Salvages*, dem vorletzten der *Vier Quartette*, in dem es sich zwar um die Zeit handele, aber um „verallgemeinerte Reflexionen“, wobei ein subjektiver Standpunkt objektiviert werde und es an „selbstironischer Verfremdung“ fehle; mit aggressiver Resignation spiele hier der „selbstbetroffene Kulturphilosoph“ seinen Blickpunkt gegen die Menge aus. Dazu komme, dass Eliot in seinem epochemachenden Gedicht *The Waste Land*, noch den negativen Aspekt einer scharf beobachteten Wirklichkeit eingefangen habe, diese Wirklichkeit aber inzwischen „erloschen“ und wenn überhaupt durch „traumhaftes, unwirkliches Geschehen“ ersetzt worden sei. In *East Coker*, dem zweiten der vier Quartette wiederum sei „Sehnsucht nach urtümlicher primitiver Lebensform“ das Motiv, die der Verbildung des Menschen gegenübergestellt werde; diese „Sehnsucht

---

<sup>319</sup> GE IV, S. 441

nach Ursprünglichkeit“ aber sei – wie Hildesheimer mit leiser Ironie bemerkt – nichts anderes als „die ewige Wunschvorstellung des Reaktionärs“, vor allem desjenigen, der sein Leben lang nie mit einem Bauern geredet habe. Eliots „Unbehagen in der Moderne“ müsse man auf dessen „Antihumanismus“ zurückführen. Es sei daher wenig überraschend, dass Eliot, der alle Psychologie wie Wissenschaft nicht nur kritisiere, sondern auch kategorisch ablehne, in den *Vier Quartetten* seinen Blick am Ende vollständig nach innen kehre; dieser „Affekt der Introversion“ sei bei Eliot „durchgehend, leise oft klagend präsent“ während sich Eliot gleichzeitig in der „Offensive eines einsamen Rufers in der Wüste der kulturellen Verwahrlosung“ und in der „Defensive gegen potentielle Angreifer seiner Weltsicht“ befinde. An diesem Verhalten zeige sich die Resignation eines Mannes, der sich darüber klar geworden sei, dass er gegen taube Ohren predige, was er aber – wie Hildesheimer mit leisem Spott bemerkt – offensichtlich nicht getan habe; tatsächlich würden alle Schlüsse, die Eliot ziehe, den Eindruck erwecken, Antworten auf gegenteilige Behauptungen zu sein, die größtenteils niemals gemacht worden seien. Auch Pounds Wirklichkeit sei eine subjektive oder „eine andere“ als die wirkliche und wie Eliot so habe auch er „die Gegenwart satt und die Vergangenheit parat“; „engagiert und enragiert, wütend und parteiisch“ mache Pound den Eindruck eines „Hasser[s] von überdimensionalem Format“, „der mit apodiktischem Zorn in die Materie eindringe, um den überkommenen Relativismus zu bekämpfen, indem er ihm lediglich seinen eigenen Relativismus entgegensetze, den er für objektiv ausbebe“.

„Emotion“ statt „Definition“ – so ließe sich das negative Urteil im Fall von Eliot und Pound auf den Punkt bringen. Hildesheimer hat zahlreiche Textbeispiele zur Begründung seines Urteils angeführt; unter anderen einen Auszug aus Canto LXXIV, dem ersten der *Pisaner Gesänge* von Pound:

Die ungeheure Tragik des Traums im gebeugten  
Rücken des Bauern  
Manes! Manes ward gegerbt und ausgestopft,  
Wie Ben und la Clara a Milano



An den Fenschen zu Mailand

Dass Maden den toten Bullen gräßen [...]

Diese Verse, die eine Elegie auf Mussolini darstellten, dessen Tod die Bauern mit schmerzlich gebeugtem Rücken beklagten, würden – wie Hildesheimer schreibt – ein „geklittertes Bild“ erzeugen: „Ich denke, dass auch Pound – wie Eliot – keine Ahnung von dem hatte, was Bauern bewegt. Jedenfalls wäre eine gegenteilige Darstellung der Wahrheit näher gekommen, aber sie passte nicht in das Bild seiner romantischen Vorstellung.“ Selbst hinter lyrischer Schönheit, hinter den ausschweifenden, retardierenden Passagen der Cantos, in denen Pound die Mythen frei bereichere, lauere der Antihumanist. Hildesheimer zitiert aus Canto XXX:

Unmut, Unmut wird laut von Ungefähr,

Atemis hör ich schmälen, Artemis

Wider das Mitleid sich empört:

Mitleid an meinen Wäldern zehrt,

Mitleid meuchelt die Nymphen mir [...]

„Aber was beklagt Artemis hier?“, fragt Hildesheimer und antwortet: „Dass das Mitleid ihre Nymphen mordet? Und was beklagt damit der Dichter? Meint er dass ein rührseliger Humanismus – und für Pound ist aller Humanismus rührselig falsch und widerlich – die Mythen, die Heroen, Männlichkeit und damit die menschliche Lebenskraft zerstöre?“ Humanismus, Liberalismus, Demokratie seien – so Hildesheimers Fazit – ihren jeweiligen Temperamenten entsprechend für Eliot „beklagenswert“ und für Pound „verdammenswert“ gewesen:

„Für beide [Eliot/Pound] aber waren sie [Humanismus/Liberalismus/Demokratie] Quelle dessen, was sie für die Fehlentwicklung der Menschheit hielten. Zu dieser Fehlentwicklung rechneten beide die wachsende Herrschaft der Naturwissenschaften, deren Erkenntnissen sie sich verschlossen. Beide haben der Tatsache, dass sie selbst in dieser oder jener Weise Nutznießer der Wissenschaften waren, niemals auch nur einen

positiven Gedanken gewidmet. So fehlt der gesamten Dichtung Pounds die entscheidende Dimension: der erkenntnistheoretische Aspekt, der diese ungeheuerliche Ansammlung subjektiver Fakten um jenes Element bereichert hätte, das für andere das Wesen der Dichtung ausmacht, und das Günter Eich >>Definition<< nennt.<sup>320</sup>

Was Hildesheimer beanstandet ist zum einen das Fehlen des reflexiven Moments, zum anderen und damit zusammenhängend der „erkenntnistheoretische Aspekt“. Als Gewährsmännin für seine Beanstandung zitiert Hildesheimer Eva Hesse, Pounds „vorzügliche Übersetzerin und Apologetin“, mit den Worten: „Jeder erkenntnistheoretische Zweifel an der Wirklichkeit des Wirklichen muß Pound als Frevel erscheinen, Frevel an dem einzigen, was dem Menschen mit Sicherheit gegeben ist: seinem Leben und Wirken auf dieser Erde.“ Für Hildesheimer hingegen ist nur der „erkenntnistheoretische Zweifel“ wirklich und die Wirklichkeit als eine „Form von geschichtlicher Wahrheit“ ist für ihn nichts weiter als eine Chimäre:

„Mir – und nicht nur mir – scheint gerade der erkenntnistheoretische Zweifel ein Teil der Wirklichkeit des Dichters zu sein, der zwar in der Dichtung nicht formuliert wird, dafür aber als Vorbedingung eines ihrer Elemente ist: der Versuch flüchtige Erscheinung festzuhalten und sie als Erscheinung zu definieren. Pound und Eliot proklamieren Wirklichkeit in Form von geschichtlicher Wahrheit als Voraussetzung.“<sup>321</sup>

Für Hildesheimer ist die Geschichte nicht wahr, „denn auch mit authentischem Material ist geschichtliche Wirklichkeit nicht belegt. Wir wissen – oder sollten heute wissen –, dass sich uns der Einblick in Charaktere historischer Gestalten entzieht, dass unsere Vorstellung von ihnen, in zunehmendem Verhältnis zu ihrem zeitlichen Abstand, versagt.“<sup>322</sup> Mit Recht – so Hildesheimer – habe sich Pound nicht auf die Geschichtsschreibung verlassen wollen, die ihm mit einem Wort Theodor Lessings als „Sinnggebung des Sinnlosen“ erschienen sei, aber eben „auch

---

<sup>320</sup> GW VII, S. 73

<sup>321</sup> GW VII, S. 74

<sup>322</sup> Ebenda., S. 76

die Quellen [die Pound studierte,] beleuchten nichts als – mehr oder minder vorstellbare – äußere Umstände; die Gestalten bleiben ein ewiges Rätsel.“<sup>323</sup>

Hildesheimer gelangt zu dem Schluss, dass das Mindeste, was man von Eliot und Pound hätte verlangen können, mehr Ratio gewesen wäre, um die Gründe ihres Unmuts der nachvollziehenden Vernunft des Lesers zu erschließen. Zwar habe Pound aus „Archetypen“ „seinen Typus“ geschaffen, aus dessen Sicht er „mythische Zeiten“ und „geschichtliche Zeitalter“ beleuchte, die leider nicht erhellt würden, aber es werde dahinter kein „Weltbild“, kein „Ethos“ hinter dem Typischen sichtbar wie etwa bei Dante Alighieri:

„Zu einem Dante fehlte ihm [Pound] allerdings auch das moralische Format. Die Form des langen Gedichtes, des Epos, verpflichtet zu Universalität, und sei sie auch die Universalität des Mikrokosmos. Diese Verpflichtung ist bei Pound nicht erfüllt. Die Skala seiner Verwandlungen ist nicht weit genug, es fehlt jene Einsicht, die sich aus sämtlichen Gebieten des Lebens erhellt. Es fehlt die Übertragung wissenschaftlicher, vor allem psychologischer Erkenntnis, und es fehlt – paradoxerweise auch bei Eliot – der Glaube. Damit meine ich selbstverständlich nicht den Glauben als Bedingung oder gar Verpflichtung, sondern als Möglichkeit, wenn man so will auch als verworfene Möglichkeit. Es fehlt die Implikation der – wie Eich es nennt –>Töne, die wir nicht hören<, der > Farben, die wird nicht sehen<, jene Elemente der Lyrik, die einen Rest offen lassen, damit der Leser den letzten Schritt selbst vollziehe. Beide, Pound und Eliot, bleiben Aufseher ihrer Leser, weil sie zu wissen meinen, welcherart Heil ihnen fehle. Für beide gilt eben jener Satz des Heraklit, den Eliot als Motto seiner >Vier Quartette< dem Leser entgegenhält: >Obwohl aber das Weltgesetz allen Lebewesen gemeinsam ist, verhalten sich die meisten so, als ob sie eine eigene Welteinsicht besäßen.<“<sup>324</sup>

In seinem Essay *Ezra Pound: Seine Metrik und Dichtung*<sup>325</sup>, den Eliot 1917 verfasst hat, skizziert er mit wenigen erhellenden Strichen Pounds Charakter und Werdegang, erfasst den in die Geschichte

---

<sup>323</sup> Ebenda.

<sup>324</sup> GW VII, S. 82

<sup>325</sup> Vgl. Eliot (1969): *Essays 2*, S. 270ff; folgende Ausführungen geben die Überlegungen des Essays *Ezra Pound: Seine Metrik und Dichtung wider*

zurückgewandten Blick des Reaktionärs, dessen Gedichte Versuche gewesen seien, das Mittelalter aufzuwerten. Interessanterweise zitiert Eliot in seinem Essay über Pound den Leserbrief eines der Gegner Pounds, der die „Hypertrophie des Romantischen“, seinen „stimmungsvollen Ästhetizismus“, die „Übersteigerung der Bedeutung persönlicher Empfindung“, den „Ton der Auflehnung und des Ekels“ kritisiert. Eliot – möglicherweise in der Absicht in dieser Weise Kritik zu äußern – führt ein Textbeispiel an, an dem Pounds extreme Übersteigerung der Bedeutung persönlicher Empfindung deutlich wird sowie sein Wunsch, das anachronistische Subjekt gewaltsam an das Gesetz seiner historisch fragwürdig erscheinenden Autonomie zu ketten:

“I beseech you enter your life.  
I beseech you learn to say >>I<<  
When I question you.  
When I question you.  
For you are no part, but a whole;  
No portion, but a being.”<sup>326</sup>

Trotz seiner geistigen Nähe zu Pound und seiner Bewunderung für dessen literarisches Schaffen übersieht Eliot jedoch auch nicht die überragende Bedeutung, die der Roman *Ulysses* (1922) von Joyce für die literarische Moderne besitzt. In seinem Essay *Ulysses, Ordnung und Mythos* aus dem Jahr 1923 hält Eliot Joyce zugute, die Gegenwart nicht wie Pound zugunsten einer Vergangenheit abgewertet, sondern die Vergangenheit im Licht der Gegenwart erhellt zu haben. Tatsächlich hält Eliot *Ulysses* für den „bedeutendsten Ausdruck unserer heutigen Zeit“ und bezeichnet seine mythische Methode, die eine Parallele zur Odyssee darstelle und viele verschiedene Stile und Symbole gebrauchte, als „zukunftsweisend“:

„Indem Joyce sich auf den Mythos stützt, d.h. indem er eine kontinuierliche Parallele zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit auswertet, wendet er eine Methode an, die andere nach ihm anwenden müssen. Diese Nachfolger

---

<sup>326</sup> Ebenda., S. 288

werden ebenso wenig wie der Wissenschaftler, der die Entdeckungen eines Einstein für seine eigenen unabhängigen Forschungen nutzt, Imitatoren sein. Es handelt sich dabei einfach um eine Methode, mit der man die Zeitgeschichte – jenes ungeheure Panorama der Nichtigkeit und Anarchie bewältigt, ordnet und mit Sinn erfüllt. [...] Anstatt der erzählenden Methode können wir jetzt die mythische verwenden. Das bedeutet meiner festen Überzeugung nach einen Schritt in Richtung auf eine Erschließung der modernen Welt als Stoff der Kunst, in Richtung auf jene Ordnung und Form [...]. Und nur wer seine eigene Methode diszipliniert und für sich allein ohne fremde Hilfe in einer Welt gearbeitet hat, die einem solchen Unternehmen so wenig Unterstützung entgegenbringt, kann auf diesem Wege von Nutzen sein.“<sup>327</sup>

Im Gegensatz zur erzählenden Wende Joyce – wie Eliot schreibt – die mythische Methode an. Da Eliot diese Methode für „zukunftsweisend“ erachtet, lässt er Wirklichkeit als Vorbedingung für Literatur und Kritik schon nicht mehr gelten. Damit aber scheint er den Gestus des Reaktionärs abgelegt zu haben, der sich im Besitz der wirklichen Wahrheit wähnt. Wenn Eliot von einer zukünftigen „Erschließung der modernen Welt als Stoff der Kunst“ spricht, scheint es, als habe sich für ihn der Begriff der Wirklichkeit endgültig erledigt, die ausschließlich in der Vorstellung des Künstlers Gestalt annehme.

Hildesheimer schreibt über den Dubliner Flaneur Joyce, dass dieser in seinem Monolog *Ulysses* mit neuen ästhetischen Mitteln, einem neuen Vokabular, eine neue Methode, nämlich die surrealistische begründet habe, die neue Mythen aus dem Unterbewusstsein hervorbringen werde.

“It is in >>Ulysses<< that Joyce introduces his >>stream of consciousness<< method, i.e. the exact and automatic recording of the working and reaction of the mind. This has been called Surrealism and so it is if we use our own subconscious and put it down without moral or aesthetic censorship. But if it is – as in Joyce’s case – used for the workings of the minds of others an intellectual effort is needed by far more complex than in the wiring of an ordinary descriptive novel. In >>Ulysses<< it is therefore no longer the author describing and analysis events but the character experiencing them and reacting. Joyce identifies himself with these characters and sees the world through their

---

<sup>327</sup> Ebenda., S. 297

eyes. More than that. He smells the world with their noses and the smell is sometimes more true than pleasant. Yet, nothing which has ever been written could be more moving than Molly's daydream at the end of the book or more ingenious and superbly fantastic than the scene in the brothel, one long dramatised nightmare [...] The war has created a new romanticism and a new vocabulary. The few good contemporary writers we have only slightly deviate from the path of convention. We judge them in relation to each other. Joyce has not created a new school. His achievement is the result of his own personal greatness and has – as far as we know now – died with him. But his work will be remembered for a long time to come.”<sup>328</sup>

In der Szene in *Ulysses*, in der Dädalus seine Geschichtsstunde abhält, wird der Realitätsbegriff bzw. der Geschichtspessimismus der Modernen beleuchtet. Ein gewitzter Schüler, antwortet seinem Lehrer, der ihn nach dem Ort der Schlacht des Pyrrhus fragt: „Noch ein solcher Sieg und wir sind verloren“. Der Schüler – so findet sein Lehrer – hat die Wahrheit gesprochen, denn Geschichte sei eine Erzählung wie irgendeine andere, die man zu oft gehört habe, wie eine jener Gespenstergeschichten, die zu erzählen ihn die Schüler immer wieder ersuchen würden.

#### DAS SURREALISTISCHE MODELL

Die *Ästhetische Theorie* (1970), die posthum und gewissermaßen als Trauergefolge der geschichtlich-vernünftigen Aufgabe erscheint, ist Adornos Meisterwerk und das Resümee seiner Schlussfolgerungen aus seinem 1956 verfassten Aufsatz *Rückblickend auf den Surrealismus*, den er mit einer Anerkennung für den Surrealismus endet; denn der Surrealismus, die fantastische Dimension surrealistischer Malerei, leiste durch die Verwendung irrationaler Elemente eine defetischisierende Funktion gegenüber dem dominanten Rationalitätsprinzip, dessen Rigidität auf diese Weise demaskiert werde. Der Surrealismus verstehe sich als Antwort auf eine historisch irrational gewordene Rationalität mit dem Ziel den Mythos als Ordnungsmacht zu rehabilitieren und eine – wie

---

<sup>328</sup> GW VII, S. 273ff.

Max Weber in seiner Reflexion der Moderne geschrieben hat – „entzauberte Welt“ wieder zu verzaubern.

Surrealistische Motive wie Traum, Nachtseite, Paranoia, Erotik und Sexualität würden – so Helmuth Heißenbüttel in seinen Reflexionen über eine Theorie der Moderne – heute ganz selbstverständlich zum Repertoire einer Motivik der Moderne gehören,<sup>329</sup> deren erweiterter Naturbegriff – wie Adorno sagen würde – die Zerstörungen und den Verlust von Landschaft, Krankhaftes und Exzesse innerhalb der rationalisierten und technifizierten Kultur umfassen müsse, um weiter am Realitätsprinzip festhalten zu können, das er zugleich überwinden wolle. Surrealistische Kunst rebelliere gegen die philosophische Rationalität, gegen die Vernunft als das allgemeine Interesse der – wie Richard Wolin schreibt – „middle class business world“, gegen die Logik der Vernichtung und gegen eine schreckliche Realität, die nur durch Traumerfahrung überwunden und geheilt werden könne:

„The surrealist revulsion toward the spirit of bourgeois rationalism can be seen clearly from such arational privileged surrealist media as automatic writing, l'hasard objectif, and – of paramount importance for Benjamin – the realm of dream experience. As Breton would remark [...] I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are so seemingly contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality, if one may so speak, if one may so speak.“<sup>330</sup>

Die Surrealisten wollten den problematisch gewordenen Realitätsbegriff durch den Begriff der Surrealität ersetzen, der eine neue, absolute und humane Realität bezeichnet. Vor dem Hintergrund millionenfach potenziertes Schuld, die auch in der Schrift nicht mehr aufgehoben werden kann, müssten – so die Meinung der Surrealisten – sowohl der Realitätsbegriff als auch „literarische Erinnerungsarbeit“ kapitulieren; Lothar Bluhm weist darauf hin, dass Wirklichkeit heute einen „Konstruktcharakter“ besitze, der nur noch „Wirklichkeitsanschein“ oder „Realismus-Effekte“ produziere. Dieser Scheincharakter von

---

<sup>329</sup> Vgl. Heißenbüttel (1972): *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*, S. 11

<sup>330</sup> Wolin (1997): *Benjamin, Adorno, Surrealism*, S. 97.

Wirklichkeit, dieses „Als ob“ sei – wie Bluhm schreibt – das Erkennungsmerkmal surrealistischer Kunstwerke, denen das Scheitern der Kunst an der Wirklichkeit, die literarisch-künstlerisch nicht mehr behauptet werden könne, zur historischen Aufgabe werde. In dem Maße aber, in dem surrealistische Kunst geschichtliche Wirklichkeit und ihrer scheinhafte Rekonstruktion in eins setze, werde surrealistische Kunst zu einer subversiven Spielform, die sich gegen die Welt abschließe und verrätsele.<sup>331</sup> In der „historicized fictional biography“<sup>332</sup> *Marbot* wird der Fiktionscharakter von Geschichte – um mit Hildesheimer zu sprechen – „by process of elimination“<sup>333</sup> offenbart. Ziel des geschichtskritischen Verfahrens ist es, zu zeigen, dass der Ereignischarakter von Biographie eine Konstruktion ist, in der lediglich an das Zitat gebundenes sprachlich reproduziertes Material verarbeitet wird; auch in Helmut Heißenbüttels Pseudo-Roman *D’Alemberts Ende* wird der Ereignischarakter von Geschichte lediglich konstruiert, indem laufend sprachliches Material reproduziert wird.<sup>334</sup> Hans Christian Kosler, der sich mit Heißenbüttels Theorie der Moderne befasst hat, nennt dieses Verfahren „verdeckte Reproduktion“, bei dem nicht nur „das Wortwörtliche, sondern das Bedeutungs- und Ideenreiche zitathaft wiederholt und antigrammatisch zueinander in Beziehung gesetzt bzw. montiert wird.“<sup>335</sup> Dieses dialektische oder antigrammatische in Beziehung setzten von Konstruktion und Dekonstruktion von Ereignissen, die die Illusion des Faktischen zugleich erwecken und zerstören wollen, ist für den Surrealismus als ein Verfahren der Geschichtskritik typisch. *D’Alemberts Ende* und *Marbot* gehören zur Gattung des theoretischen Experiments, deren Etablierung innerhalb einer Gattungstheorie der Moderne auch im Hinblick auf Textproduktionen von Hildesheimer und

---

<sup>331</sup> Vgl. Bluhm (2006): *Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur*, S. 70f.

<sup>332</sup> Cohn (1992): *Breaking the Code of Fictional Biography: Wolfgang Hildesheimer’s Marbot*, S. 307; Cohn entwirft eine Matrix der verschiedenen *Types of Life-Stories*, wobei er zwischen historisch und fiktional in Bezug auf Diskurs und Protagonist unterscheidet.

<sup>333</sup> Hildesheimer (1987): *In Erwartung der Nacht*, S. 78

<sup>334</sup> Vgl. Heißenbüttel (1970): *D’Alemberts Ende*, S. 207; in dem von Heißenbüttel angewandten Verfahren der Zitatenmontage wird „synthetische Authentizität“ von Personen dadurch hergestellt, dass das bereits Vorgefundene immer neu verändert, jedoch nichts hinzuerfunden wird.

<sup>335</sup> Vgl. Kosler (1973): *Heissenbüttels Theorie der Moderne*, S. 367ff.



Heißenbüttel aber auch auf Arbeiten von Peter Bichsel<sup>336</sup> durchaus sinnvoll erscheint. In den 50er bis 70er Jahren, der Rezeptionsphase des Surrealismus im deutschsprachigen Raum, stellte die theoretisch-experimentelle Literatur – hierzu zählen auch die deutschen Übersetzungen der Manifeste des Surrealismus – eher die Ausnahme dar und siedelte am Rand des Buchmarkts. Die im experimentellen Charakter surrealistischer Kunstwerke angelegte Tendenz zum Formalismus setzte sich nach 1945 als Trend zur absoluten Abstraktion weiter fort. Hildesheimer, der sich zu einem Formalismus bekennt, der – so Alfred Andersch – vor allem in den frühen Texten des Surrealismus verwirklicht wurde,<sup>337</sup> schreibt: „Und sonst muss ich mich, wohl oder übel, als Formalisten bezeichnen, denn mir geht es um die Form.“<sup>338</sup> Und: „Ich habe keine >>Aussage<<, kein >>Anliegen<<. Es geht mir darum, etwas – buchstäblich – sichtbar zu machen, ohne Pathos oder Leidenschaft[...]“<sup>339</sup>. Betrachtet man *Marbot* unter formalen und experimentellen Gesichtspunkten, findet man bestätigt, dass das Buch ein Simulationsmodell für sämtliche Biographien bereitstellen will; die Anti-Biographie bietet dem Leser keine ereignisreiche Geschichte an, mit der er sich identifizieren könnte, sondern will durch das Spiel mit den Elementen der Realität, durch wahllose Montage von Textbausteinen und Zitaten, die anderen Werken entnommen wurden, das Vertrauen in die Überlieferung nachhaltig erschüttern. In seinem Aufsatz *Rückblickend auf den Surrealismus*, geht Adorno für die Nachkriegszeit von einer Wiedergeburt des Surrealismus unter formalen Vorzeichen aus. Dass der Surrealismus in der Nachkriegszeit seine Tätigkeit nicht etwa einstellte sondern produktiv blieb, davon geht auch Paola Gambarota aus; in ihrer minutiös recherchierten Arbeit *Surrealismo in Germania* aus dem Jahr 1997 entwickelt sie aus der vergleichenden Analyse dreier Hauptwerke

---

<sup>336</sup> Bichsel experimentiert in *Die Jahreszeiten* (1967) mit der Identität von Kieninger, der – wie es heißt – seine „Abwesenheit“ lebt und über „jede mögliche Anwesenheit“ triumphiert und „wäre er noch hier, er wäre überhaupt niemand mehr“; auch in *Cherubin Hammer und Cherubin Hammer* (1999) experimentiert Bichsel mit Identität, dem heldenhaften Subjekt, das aus der Romanhaupthandlung zuerst in die Fußnoten verwiesen wird und dann ganz aus ihr verschwindet.

<sup>337</sup> Andersch (1965): *Die Blindheit des Kunstwerks*, S. 22

<sup>338</sup> GW VI, S. 822

<sup>339</sup> Ebenda., S. 823

des Surrealismus<sup>340</sup> ein surrealistisches Modell, das als Interpretationsinstrument und Erkenntnismodell geeignet erscheint;<sup>341</sup> an Adornos Surrealismus-Aufsatz bemängelt sie indessen, dass dieser den Surrealismus auf das Montageverfahren reduzieren wolle, was aber nicht ganz richtig ist, denn Adorno hat in seinem *Rückblick* weitere Merkmale surrealistischer Texte benannt, wie etwa den prekären Status des Subjekts in Reaktion auf den „Rückschlag der abstrakten Freiheit in die Vormacht der Dinge“<sup>342</sup> oder die Dialektik der Schocks, die eine unvorstellbare Vergangenheit in der Gegenwart beleuchte, nicht aber erhelle, – weshalb surrealistische Texte trotz ihrer exakten und definitorischen Sprache dunkel und rätselhaft blieben. Grundsätzlich aber stimmen Gambarota und Adorno in ihren Merkmalsanalysen weitgehend überein, etwa wenn Gambarota einen surrealistischen Text an seiner narrativen Technik, der „Mnemotechnik“ oder assoziativen Aktivität des Flaneurs („l’attività associativa del flâneur“)<sup>343</sup> erkennen will, die dem Kompositionsprinzip der Montage zugrunde liegt; oder wenn – wie Gambarota behauptet – die Anstrengung des Ich, seine Beobachtungen („narrazione oggettiva“)<sup>344</sup> einschließlich seiner Person zu objektivieren, ein wichtiges Kriterium surrealistischer Ästhetik darstelle, dann lässt sich ein großes Maß an Übereinstimmung zwischen ihr und Adorno feststellen. Dass Hildesheimer dem Surrealismus nahe steht, lässt sich daraus erkennen, dass er, dessen Adorno-Lektüre sich in allen seinen Arbeiten bemerkbar macht, T.S. Eliot und Ezra Pound vorwarf, eine Wirklichkeit vorauszusetzen, die ausschließlich subjektiv sei, und die wie auch ihre Gefühle und Eindrücke unbedingt objektiviert werden müssten. Für Gambarota gehören die „Denkbilder“ (Labyrinth, Schloss etc.) ebenso zu einer surrealistischen Motivik wie die Exzentrik à la Raymond Roussel. Allan Casebier führt mit dem „incertainty affect“<sup>345</sup> ein weiteres rezeptionsästhetisches Merkmal surrealistischer Texte an. Der

---

<sup>340</sup> Es handelt sich um Aragons *Le Paysan de Paris* (1926), Bretons *Nadja* (1928) und Benjamins *Passagenwerk* (1927)

<sup>341</sup> Gambarota (1997): *Surrealismo in Germania*, S. 119ff; folgende Überlegungen geben den Inhalt des Kapitels *Denkbilder e flânerie: verso una prosa surrealista?* wieder.

<sup>342</sup> TWA XI, S. 104

<sup>343</sup> Gambarota (1997): *Surrealismo in Germania*, S. 128

<sup>344</sup> Ebenda., S. 123

<sup>345</sup> Casebier (2006): *A new theory in the philosophy and history of three twentieth-century styles in art. Modernism, postmodernism, and Surrealism*, S. 86

„incertainty affect“ oder auch Unsicherheitsaffekt, der sich beim Betrachter oder Leser augenblicklich einstelle, wolle diesen irritieren und in seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit verunsichern. Mit Humor und parodistischer Ironie, die allerdings nur die „Maske der Trauer“ sei, benennt Yvonne Duplessis ein weiteres charakteristisches Merkmal surrealistischer Texte.<sup>346</sup>

Folgende Merkmale sind für surrealistische Texte konstitutiv:

- (1.) Rezeptionsästhetisches Merkmal: Unsicherheitsprinzip
- (2.) Inhaltliches Merkmal: Pessimismus gegenüber dem Kausalitäts- und Rationalitätsprinzip der Geschichte
- (3.) Stilistisches Merkmal: Ironische Manipulation der Sprache
- (4.) Narrative Technik: Mnemotechnik
- (5.) Funktionsweise/Kompositionsprinzip: Montage

Diese Merkmale lassen sich wie folgt näher beschreiben:

UN SICHERHEITSPRINZIP: Der Surrealismus geht von keinem geschlossenen Identitätskonzept aus, Identität im Surrealismus ist „space of shifting or indeed irrelevant borders“.<sup>347</sup> Ein surrealistisches Kunstwerk lässt nur „vorläufige Sinnkonstitutionen“ bzw. Identitätskonstruktionen zu oder es tritt – wie Elza Adamovicz schreibt – mit unterschiedlichen Masken auf. Auf diese Weise produzieren surrealistische Kunstwerke einen „incertainty affect“, den Allan Casebier anhand eingängiger Beispiele aus bildender Kunst und Film näher erläutert.<sup>348</sup> „Qui suis-je“, lautet die berühmte Frage, mit der der Schlüsseltext des Surrealismus, Bretons *Nadja* (1928), einsetzt; mit dieser Frage stellt sich das Subjekt der Geschichte selbst in Frage. In ästhetischer Reaktion auf die Verunsicherungen durch Krieg und Holocaust scheint der Ich-Status des historischen Subjekts zu schwinden, das sich – wie Adorno in *Meditationen zur Metaphysik* schreibt – als

---

<sup>346</sup> Vgl. Duplessis (1992): *Der Surrealismus*, S. 23ff.

<sup>347</sup> Vgl. Adamowicz (2006): *Surrealism Crossings/Frontiers*, S.11ff

<sup>348</sup> Casebier (2006): *A next Theory*, S. 110.

„Rauch aus diesem Schornstein in den Himmel schlängelte“.<sup>349</sup> Das Subjekt, das im Surrealismus am Werk ist, wendet seine Energie an seine Selbstausslöschung. Die Autonomie des romantischen Subjekts, die trotz aller ironischen Brechung – wie Ursula Lindau feststellt – im Werk Heinrich Heines noch behauptet werde, ist im Surrealismus nicht mehr gewährleistet und Ironie oder polemische Parodie seien – wie es Yvonne Duplessis ausdrückt – lediglich die „Masken der Verzweiflung“<sup>350</sup>, die sich – so Lindau – unversöhnlich an den Begriff des Humors seit seiner romantischen Blüte hefteten.<sup>351</sup> In seinem Collagenwerk hat Hildesheimer die Konsequenz aus der äußersten Verunsicherung des Subjekts gezogen, indem er es – wenn überhaupt – nur noch in Andeutungen, in Resten von Figürlichem sichtbar werden lässt. Wenn Hildesheimer das Schreiben beendet, um sich ausschließlich der Collagenkunst, dem Umgang mit Materialien zu widmen, dann räumt er dem Objekt Vorrang vor dem Subjekt ein. Da sich in der Geschichte die „Ohnmacht des Geistes in all seinen Urteilen“ herausgestellt habe, räume der Surrealismus dem Objekt einen Vorrang vor dem Subjekt ein, das sich nun im „Angesicht seiner totalen Verdinglichung“ enthülle.<sup>352</sup> Surrealistische Kunstwerke lassen nur vorläufige Sinnkonstitutionen zu, denn die Moderne, die über keine Wahrheitstheorie mehr verfügt, kann Echtheit, Wahrheit und Sinn nur vortäuschen. Auch Hildesheimers pseudo-historische und quasi-biographische Texte würden Echtheit nur vortäuschen und auf diese Art – wie Käte Hamburger meint – den Objektivitätsanspruch der Geschichtsschreibung, die sich im Besitz der echten Quellen wähne, als lügenhaft überführen.<sup>353</sup> Hildesheimers biographisches Spätwerk und seine Collagen hinterlassen den überwältigenden Eindruck der äußersten Fragwürdigkeit von Biographik; in seinen Arbeiten erscheint das Subjekt als Spielsache von Biographen, als Gegenstand eines wissenschaftlichen Experiments, als Figur, Objekt,

---

<sup>349</sup> Vgl. TWA XI, S. 355

<sup>350</sup> Duplessis (1992): *Der Surrealismus*, S. 23.

<sup>351</sup> Vgl. Lindau (1995): *Progressive Universalpoesie*, S. 89f.

<sup>352</sup> Vgl. TWA VI6, 184ff.

<sup>353</sup> Vgl. Hamburger (1985): *Marbot – Eine Biographie*, S. 95ff.

Rädchen oder als „materialisierter Gegenstand einer Mechanik“ im – wie Axel Schalk sagt – „maschinellen Geschichtsprozess“.<sup>354</sup>

PESSIMISMUS GEGENÜBER DEM KAUSALITÄTS- UND REALITÄTSPRINZIP DER GESCHICHTE: Neben *Ulysses*, in dem das Prinzip historischer Kausalität, der supponierte Sinn der Geschichte als „Kloakenirrsinn“ bezeichnet und Zivilisation auf Errungenschaften wie „Abzugskanäle“ und „Wasser-Closett“ reduziert wird, ist das Nachtbuch *Nightwood* (1936) von Djuna Barnes ein modernes Meisterwerk zu nennen, dessen surrealistische Ästhetik besticht. Beide Bücher werden beherrscht von dem Gefühl des Ausgeliefertseins an eine sinnlose Geschichte, aus dem der „aktive Pessimismus“ ihrer Figuren resultiert, der – wie Peter Bürger schreibt – das Zentrum der surrealistischen Erfahrung sei, die, auf der Suche nach einem Ausweg aus der Geschichte, mittels „aktive(r) Phantasie“ bis an die Grenzen der Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks dringe.<sup>355</sup>

Das Subjekt, das nach dem Sinn der Geschichte fragt, bohrt sich in *Tynset* unter Zuhilfenahme eines Fernrohrs ins „absolute Nichts“ in das „Loch im Himmel“ in den „Zwischenraum“, der überall ist, wo früher einmal die Geschichte Ziel und Zweck verhiess.<sup>356</sup> Was heute den Schriftsteller auszeichne, sei – so Hildesheimer –, dass er sich von der Zukunft „gelinde gesagt“, nichts mehr erhoffe.<sup>357</sup> Der Hauptakteur surrealistischer Texte ist die Geschichte als ein Gebiet, auf dem es keine Möglichkeiten mehr gibt, weshalb das Ich in *Tynset* auf den Wetterbericht zu sprechen kommt als ein Gebiet, auf dem es immerhin noch gewisse „Möglichkeiten“ wenn auch nicht in Form von historischen, so doch in Form von „kosmischen“ Vorhersagen gebe:

„[...] Wetterbericht zum Beispiel, oder, wie sie es nennen, die Wettenvorhersage, die höre ich gern; obschon ihre Worte nicht immer klar oder glücklich gewählt sind, reißt sie ein Panorama von Möglichkeiten auf, hier auf diesem Gebiet gibt es noch Möglichkeiten, – gewiß, es enthüllt sich kein

---

<sup>354</sup> Vgl. Schalk (1989): *Geschichtsmaschinen*, S. 12f.

<sup>355</sup> Vgl. Bürger (1996): *Der französische Surrealismus*, S. 207

<sup>356</sup> Vgl. *Tynset*, 180f.

<sup>357</sup> Vgl. ebenda, S. 182

kosmisches Panorama, ich höre nicht das Tönen der Sonne, nicht die alte Weise, und nicht das kalte Schweigen des Mondes, es weht mich keine Luft von anderen Planeten an, wie dort droben im Holz des Speichers am Fernrohr-, und doch, auch hier erhebe ich mich über mir, hebe mich über die Erdrinde, entschwebe, beginne eine Bahn zu ziehen, ich schwebe –  
segle, als Cumuluswolke, gebläht, oder hoch und flatternd und fahrig als Zirrus, oder ich bin eine fasrige Schicht von Nimbus, fliehend vor einem mächtigen massigen atlantischen Tief, einer Küstenlinie entgegen, ich löse mich auf, zerstücke, bin Luft im Sog einer abziehenden Nacht –  
oder eine Insel von Unwetter [...]“<sup>358</sup>

Im Zentrum der verspäteten surrealistischen Erfahrung der Nachkriegszeit steht nicht mehr die „anarchistische Hoffnung“<sup>359</sup> auf eine Revolution des Bestehenden, sondern der Pessimismus des Einzelnen und sein programmatisches „Scheitern“, das zum Handlungsimpuls wird, weil es sich aus der „tiefen Verzweiflung“, „the sorrow and the pain of the Holocaust“<sup>360</sup> speist. Zur „Triebkraft der Moral“ werde der „gelebte Pessimismus“ – wie Peter Bürger meint – dadurch, dass er den Einzelnen bereit mache, seinen gesellschaftlichen Misserfolg hinzunehmen. Dem surrealistischen Projekt sei – so Bürger weiter – das Scheitern von Anfang an eingeschrieben, wobei sein Scheitern für den Künstler „eine anstrengende Tätigkeit“ bedeute.<sup>361</sup> Hildesheimers Antwort auf die Frage „Was will ich?“ ist damit nicht als Ausdruck eines „tragischen Pessimismus“ sondern als Ausdruck eines „aktiven Pessimismus“ zu werten.<sup>362</sup> Wenn Hildesheimer schreibt: „Ich bin im Leben bereit, mich für eine gute Sache einzusetzen, auch wenn sie, wie gute Sachen es an sich haben, verloren ist.“<sup>363</sup>, dann erweist er sich als aktiver Pessimist, der es für wahrscheinlich hält, dass das Ende der Welt von einer unvorhergesehenen Katastrophe, einer

---

<sup>358</sup> Tynset, 47f.

<sup>359</sup> Siepe (1987): *Surrealismus. 5 Erkundungen*, S. 8

<sup>360</sup> Vgl. das Vorwort von Samuels (1993): *Holocaust Visions: Surrealism and Existentialism in the Poetry of Paul Celan*

<sup>361</sup> Vgl. Bürger (1996): *Der französische Surrealismus*, S. 207f.

<sup>362</sup> Zum Unterschied zwischen „tragischem Pessimismus“ und „aktivem Pessimismus“ vgl. Loquai (1993): *Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*.

<sup>363</sup> GW VI, S. 822f.

Fehlkalkulation der Wissenschaft herbeigeführt werde.<sup>364</sup> In *Das Ende der Fiktionen* (1975), sowie im Vorwort zu seinem zuletzt erschienenen Collagenband *In Erwartung der Nacht* (1986) wird jedoch auch Skepsis laut gegenüber der pessimistischen Pose und Rede des Schriftstellers, der weil Zuschauer aus einer ästhetischen Sphäre, auch nie ganz dabei sei.

IRONISCHE MANIPULATION DER SPRACHE: Subversive Ironie, Humor, Witz, Wortspiele, metaphorische Logik sind Instrumente der Kritik der rationalen Vernunft, die die Grammatik eines Texts zerstören; diese sind aber nur die Maske einer falschen Heiterkeit, hinter der sich die Trauer darüber verbirgt, dass „wir“ „keine Gesellschaft mehr haben“. Sprache – wie Jürgen Schläger schreibt – sei nicht mehr eine „Sprache der Übereinkunft“,<sup>365</sup> da ihre Symbole – so Hans Henny Jahnn – „beschmutzt“ seien und ihr Misstrauen gegenüber der Idylle aus ihrem Vokabular einen Gegenstand ironischer Manipulation mache.<sup>366</sup> Bei Joyce, dem „große(n) Überlebende(n)“<sup>367</sup> – wie Hildesheimer ihn nennt, ist zu beobachten, dass das romantische Vokabular tatsächlich zum Gegenstand ironischer Manipulation wird; das Meer beispielsweise, Sinnbild des Lebens und klassischer Topos, wird von Dädalus, Identifikationsfigur des Dichters in *Ulysses* (1922), als „rotzgrünes Meer“ beschrieben; somit erscheint Idylle im Werk von Joyce, der sich Sentimentalitäten nicht mehr gestattet, als ewig gestrige. *Ulysses* lässt sich als odysseeisches Stationendrama bezeichnen, in dem Wirklichkeitsfetzen, Tagträume, Reste von Mythen, Alltägliches und Triviales nach Art der Annoncenakquisition assoziativ und überraschend montiert werden, so dass sie eine „überwirkliche Präsenz“ gewinnen, wobei eine „synthetisch[e]“ „Heiterkeit“<sup>368</sup> den tragischen Verlust der

---

<sup>364</sup> Vgl. ebenda., 141ff.

<sup>365</sup> Vgl. Schläger (1978): *Grenzen der Moderne: Gertrude Steins Prosa*; Gertrude Steins Sprachproduktionen sind Artikulationen einer ohnmächtigen Sprache, die im Begriff ist zu verstummen; das kompromisslose Erkenntnisstreben der modernen Literatur, die angestrebte Präzision der Sprache führe – wie Schläger ausführt – zu einer modernen Art Sprachmystik und zu größtmöglicher Dunkelheit des Ausdrucks, der sich komplementär zum Spätstadium der Moderne und des avantgardistischen literarischen Schaffens verhalte

<sup>366</sup> Vgl. *HHJ* VII, S. 60

<sup>367</sup> *GW* VII, S. 355

<sup>368</sup> *TWA* X/1, S. 603

Idylle, der Utopie, des Weltbezugs und – wie Hans Ulrich Gumbrecht sagt – des „metaphysischen Begriffs der >Wahrheit<“ verbergen solle.<sup>369</sup>

In dem surrealistischen Text *Vergebliche Aufzeichnungen* (1962) von Hildesheimers, in dem ein paranoisches Ich, ein Strandgänger, dem Gesetz des objektiven Zufalls folgend seine Assoziationen als Funde in der Außenwelt registriert, wird Sprache, die das Unsagbare, dessen Inbegriff Auschwitz ist, nicht aussprechen kann und daher lächerlich erscheint, der Ironie preisgegeben:

„Man sollte indessen nichts unversucht lassen. (So zumindest sagt man. Ich selbst bin der Überzeugung, dass jene glücklicher sind, die alles unversucht lassen, aber dazu ist es jetzt zu spät, damit muß man früher im Leben beginnen.) Heute bin ich mir einen letzten Versuch, einen letzten kurzen Gang schuldig, bevor ich die Feder endgültig niederlege und mich anderen Dingen zuwende. Immerhin bin ich, um mir kein Versäumnis vorwerfen zu müssen, weit gereist, habe die Unannehmlichkeiten einer mir nicht gewohnten und mir noch nicht einmal besonders angenehmen Welt auf mich genommen, nehme sie immer noch auf mich. Eine letzte kurze Suche also, nach Spuren etwa, oder nach Motiven, wäre angezeigt. Vielleicht begegne ich unversehens einem treffenden Aphorismus, den ich freilich verschenken würde, wie eine bescheidene Wiesenblume dem Besitzer eines Herbariums. Vielleicht gelingt es mir aber auch, einen kleinen Nebensatz auszugraben, der, richtig angewandt, ein wenn auch locker gefügtes Wortgebäude tragen könnte. Vielleicht – wahrscheinlich ist das jedoch nicht.“<sup>370</sup>

Auch in *Zeiten in Cornwall* (1971) wird der anachronistische Kontext der romantischen Reise ironisiert und parodiert. Idylle existiert für den Reisenden nur noch in Form von kitschigen Postkartenansichten und „trostlosen“ Landschaftsbildern „geringer Qualitätsklasse“:

„Portquin: kein Dorf mehr, sondern ein romantisches Relikt, ein rechteckiger Platz, gesäumt von vier oder fünf verlassenem Häusern; alles Bauwerk von Kraut und Unkraut umzüngelt, da wächst es durch Ritzen in die Häuser, Malve,

---

<sup>369</sup> Vgl. Gumbrecht (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, S. 565f; vgl. dazu GW I, *Die Suche nach der Wahrheit*.

<sup>370</sup> GW I, S. 275



Fenchel, Baldrian, als solche noch nicht kenntlich, denn es ist März, aber ich weiß es, ich kenne den Ort. Vor fünfundzwanzig Jahren war ich hier, damals war Sommer, und alles von Ranken grüner Kräuter überzogen, es wäre die Wonne eines Gesundheitsteetrinkers gewesen, er hätte seine Essenz nur von den Mauern zu zupfen brauchen. Schon damals herrschte eine trostlose Idylle, denn hier hat die Wirklichkeit eine Ballade inszeniert: um 1890 kamen alle männlichen Bewohner in einer einzigen stürmischen Nacht in einem einzigen Boot beim Fischfang ums Leben. Seltsamerweise hat niemand das besungen, nur einer hat es gemalt: Holman Hunt. Das Bild heißt >> Hoffnungslose Morgendämmerung <<, der Titel verrät die Qualitätsklasse, es zeigt Frauen, die aufs Meer blicken, vermutlich hoffnungslos, man sieht sie nur von hinten. Die Frauen haben das Dorf verlassen, seitdem ist es ausgestorben, außer im Sommer, wenn ein paar Gäste versuchen, einen späten Schauer der Ballade zu erhaschen [...]“<sup>371</sup>

Im „romantische[n] Drama“<sup>372</sup> *Marbot* gewährleistet der bewährte biographische Stil, der von Hildesheimer parodiert wird, die ironische Manipulation des romantischen Kontexts, indem er sämtliche Aussagen des Biographen unglaubwürdig erscheinen lässt, und als Unterstellungen oder auch (Hilfs-)Konstruktionen in den Bereich des Hypothetischen, des Konjunktivs verweist:

„ [...] dass sie [Marbot und seine Mutter] ewig gezeichnet bleiben von ihrer Übertretung, die ihr sorgsam gehütetes Geheimnis war, solange sie lebten. Daß dieses Geheimnis sie nicht überlebt hat, fällt unserer Forschung zur Last;“<sup>373</sup>

Wenn das Geheimnis, von dem hier die Rede ist, weder zu Lebzeiten noch nach dem Tod der Protagonisten gelüftet werden konnte, bedeutet das schlussendlich, dass es sich bei dem Geheimnis, dem von Sohn und Mutter geheimgehaltenen Inzest, um eine Unterstellung des Biographen handeln muss. Ein weiteres Beispiel:

[...] Wir müssen daher Andrew Marbot so nehmen, wie er war, als ganzen Menschen mit seinen Widersprüchen, die ja nur scheinbar sind;“<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> *GW I*, S. 348f.

<sup>372</sup> *Marbot*, S. 163

<sup>373</sup> *Marbot*, S. 178

Wenn die Widersprüche den ganzen Menschen ausmachen, diese aber – wie der Biograph schreibt – im Fall von Andrew Marbot nur scheinbar seien, wird doch im Umkehrschluss gesagt, dass der Mensch Marbot nur scheinbar oder vielmehr gar nicht existiert hat.

Die für den biographischen Stil charakteristischen und von Hildesheimer häufig reproduzierten Redewendungen wie „Ich stelle mir vor“, „wahrscheinlich“, „wer weiß“ etc. ironisieren das Gesagte und lassen es unglaubwürdig oder auch „fiktionsträchtig“ erscheinen:

„Ich stelle mir vor, dass er überwältigt war. Leider hat er, wie wahrscheinlich meistens, die Zeugnisse seines ersten Eindruckes am Ort später vernichtet.“<sup>375</sup>  
Und: „Doch hatte sie (Mutter) diesen Schritt niemals getan, eher wäre sie – so fiktionsträchtig wie es auch betrachten mögen – ins Kloster gegangen, was sie übrigens ohnehin in Erwägung gezogen haben mag und – wer weiß – getan hätte, wäre Pater Gerardus nicht bei ihr geblieben“<sup>376</sup>

Die vorangegangenen Textbeispiele verdeutlichen, dass es sich bei sämtlichen Aussagen um Unterstellungen, Vermutungen oder Erfindungen des Biographen handelt, der – doppelte Ironie! – selbst Teil der Fiktion ist.

MNEMOTECHNIK: Unter Mnemotechnik ist die „assoziative Aktivität des Flâneurs“ zu verstehen, der seine Gedanken mit Erinnerungen, Träumen und Emotionen verbindet. Somit kann ein surrealistischer Text auch als eine Kettenreaktion eines Gedankens oder als ein Denkdiktat eines „narratore-flâneur“ beschrieben werden, der im Augenblick seiner Begegnung mit Personen und Objekten, den Fundsachen, den „fremmenti“, die Erfahrung des „meraviglioso quotidiano“ macht, das einzelne Erinnerungssplitter aus ihrer Legierung mit der Vergangenheit herauslöst. Der Flaneur transformiert auf diese Weise seine innere Dimension in den äußeren Raum, der zum Material wird, in dem sich seine Erinnerungen, seine Erwartungen, seine Wünsche manifestieren;

---

<sup>374</sup> Ebenda., S. 179

<sup>375</sup> Ebenda., S. 114

<sup>376</sup> Ebenda., S. 164

diesen Vorgang bezeichnet Gambarota auch als „narrazione obiettiva“.<sup>377</sup> Das Entscheidende dabei ist, dass zwischen außen und innen, Traum und Wachen nicht mehr unterschieden werden kann. Somit bedeutet Mnemotechnik ein in Raum und Zeit freies Assoziieren und scheint dabei in besonderem Maße dafür geeignet, die Kritik der geschichtlichen Rationalität zu leisten, da sie den Gedanken und Träumen, dem Wahn gestattet mit den Elementen des Realen – wie es Adorno in *Rückblickend auf den Surrealismus* ausdrückt – nach Belieben umzuspringen.

In seinen Anmerkungen zu Benjamins *Einbahnstraße* erläutert Adorno die Funktion der Träume im Surrealismus; so wolle Benjamin mit der Hilfe von Träumen eine „vom bewussten Ich befreite Bildsprache“ etablieren, die mit den absurden „Elementen des Realen“ verfare wie sie wolle, um Vergangenes und Befremdendes auszudrücken, das ein auf den Begriff gebrachtes Vertrautes nicht ausdrücken könne. Die *Einbahnstraße* selbst enthalte – wie Adorno schreibt – zahlreiche Traumprotokolle und Reflexionen über Träume, gekritzelte Traumbilder, Vexierbilder, die gleichnishafte Beschwörungen des in Worten Unsagbaren darstellten. Die Träume im Surrealismus erschienen so als ein „Medium unreglementierter Erfahrung“, eine Quelle von Erkenntnis gegenüber der verkrusteten Oberfläche des Denkens, das – wie Benjamin und Adorno zu betonen nicht müde werden – ganz auf die Macht abgestellt sei, die es in ihren Schuldzusammenhang mit hineinreißt.<sup>378</sup>

Bei Salvador Dali tritt der Wahn, die Paranoia an die Stelle des Traums, der aber dasselbe Ziel verfolgt wie Träume. In seiner *Unabhängigkeitserklärung* lobt Dali das surrealistische Kunstwerk *Nouvelles Impressions d’Afrique* des Schriftstellers Raymond Roussel, bei dem es sich um einen Mechanismus mikroskopischer Assoziationen, um eine zwanghafte Abfolge komponierter Elemente bzw. paranoischer Phänomene, um eine geträumte Reisebeschreibung handele.<sup>379</sup>

MONTAGE: Das Heraussprengen von (Erinnerungs-)Splintern aus dem historischen Kontinuum, das – Benjamin zufolge – eine surrealistische

---

<sup>377</sup> Vgl. Gambarota (1997): *Surrealismo in Germania*, S. 127

<sup>378</sup> Vgl. TWA XI, S. 680ff.

<sup>379</sup> Vgl. Dali, S. 181

Geschichtsschreibung für sich reklamiert, verlangt zugleich eine Neuordnung bzw. Montage dieser Splitter.<sup>380</sup> Diese Montage aber, müsse – wie Richard Wolin in seiner Arbeit über den Surrealismus bei Benjamin und Adorno schreibt – den traditionellen Konzepten von organischer Totalität widersprechen und die permanente Bedingung des Nicht-Identischen beweisen, indem sie Bedeutung verneine und dadurch imstande sei ihre und die Diskontinuität der Welt zu artikulieren.<sup>381</sup>

#### HILDESHEIMER ÜBER DEN SURREALISMUS IN SEINEM WERK

In seinem Brief an Gerhard Szczesny vom 5. Dezember 1957 schreibt Hildesheimer, dass ihn der Surrealismus als Ausdrucksmittel von je her überzeugt habe.<sup>382</sup> Wenn Hildesheimer vom Surrealismus als von einem „Lebensgefühl“<sup>383</sup> spricht, das sich heute „in jedem Erleben“ manifestieren könne, etwa im „Alpdruck eines nächtlichen Ganges durch den Blackwell Tunnel“, in „>>found objects<<“, in „>>Finnegans Wake<<“ von Joyce oder „im Manierismus eines Arcimboldi“, in den ersten Versuchen Becketts oder in Kafkas „>>Elf Söhne<<“, dann weist er damit auf die Aktualität des Surrealismus hin.<sup>384</sup> Von Dierk Rodewald zu seiner phantastischen Reisebeschreibung *Zeiten in Cornwall* befragt, antwortet Hildesheimer: „Natürlich ist auch ein surrealistisches Moment darin: das Labyrinth“. Und auch die surrealistische Technik der „narrazione obiettiva“<sup>385</sup> hat Hildesheimer im Text angewandt; so habe er – wie er Rodewald gegenüber erläutert – versucht, das Subjektive zu objektivieren, „das reflektierende Ich ins Allgemeine zu ziehen“, auf „autobiographische Details“ zu verzichten, „das erlebende Ich“ durch das „verarbeitende“ oder „unpersönliche“ oder nicht-emphatische Ich zu ersetzen, das keine Identifikation mehr zulasse. Rodewalds besonderes Interesse gilt den Texten *Zeiten in Cornwall* und *Schläferung*, bei denen es sich – Hildesheimer zufolge – trotz exakter Beschreibung nicht um

---

<sup>380</sup> Vgl. TWA XI, S. 102f.

<sup>381</sup> Vgl. Wolin (1997): *Benjamin, Adorno, Surrealism*, S. 93ff.

<sup>382</sup> Vgl. *Briefe*, S. 73f.

<sup>383</sup> GW VI, S. 820

<sup>384</sup> Vgl. GW VII, S. 820

<sup>385</sup> Vgl. Gambarota (1997): *Surrealismo in Germania*, S. 127

„Naturalismus“ handle, „weil das Geschehen, das ich beschreibe, ja phantastisch ist, nur besteht es aus der Absicht heraus, es noch phantastischer zu machen, aus realen Vollzügen.“ In Bezug auf *Schläferung* äußert Hildesheimer, dass es sich hier um einen „phantastischen surrealistischen Text“ handele, den man „in Naturalismen ausdrücken“ müsse, „wie Dali, der seine Bilder in Altmeistermanier aus ganz naturalistischen Elementen zusammenbastelt.“<sup>386</sup>

In *Zeiten in Cornwall* ist die surreale Atmosphäre deutlich spürbar, die sich aus den Komponenten der vom Reisenden als bedrohlich empfundenen Landschaft zusammensetzt.

Wenn Hildesheimer in *Empirische Betrachtungen zu meinem Theater* feststellt, dass der „französische Surrealismus“ nicht erst in den 70er Jahren zu Ende gegangen sei, sondern eigentlich schon Ende der 30er, wo er sich bereits von Dalis und Bretons Methode weitgehend entfernt hätte, so heißt dies doch nicht, dass damit auch sein ästhetisches Programm erledigt gewesen wäre. Adorno etwa war – wie bereits gesagt – für die Nachkriegszeit von einer Wiederbelebung des Surrealismus unter formalen und ästhetischen Gesichtspunkten ausgegangen. In seinem Reisebericht *Zeiten in Cornwall* spricht Hildesheimer von den 30er Jahren als einer „Zeit der Apotheose des Surrealismus“, der mehr als ein Gefühl, nämlich eine Einstellung der Realität gegenüber gewesen sei:

„Es war die Zeit der Apotheose des Surrealismus, heute historisches und dubioses Objekt der Erinnerung, damals ein Lebensgefühl, eine Einstellung der Sicht, ein eigentümlicher Zwang die Gegenstände aller Umgebungen in einer scharfumrissenen Bedrohlichkeit zu erfahren. Die Grenzen zwischen Realität und Imagination waren nach beiden Seiten dehnbar; so liefen wir, Schatten werfend, durch unsere Landschaften, nicht im Traum, sondern wach und alert, auf der Suche nach >>found objects<<, also den Dingen selbst, die auf den Bildern erst aus zweiter Hand erschienen, aber wir hatten sie selbst in der Hand, wir sammelten sie, meist seltsame und suggestive Formen von Strandgut. Da liefen wir und riefen uns neuentdeckte Wortlaute zu, Satzteile, Wendungen, sie

---

<sup>386</sup> Vgl. Rodewald (1971): *Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Dierk Rodewald*, S. 141ff.

waren von Breton, Eluard oder Aragon, aber wir riefen sie, als hätten wir sie aus dem Stegreif erfunden, berauscht von ihrem Klang, mehr noch von ihrem Echo in uns, und damit von der Macht unserer eigenen Suggestion.“<sup>387</sup>

Wenn Hildesheimer den historischen Surrealismus einerseits als „ein dubioses Objekt der Erinnerung“ bezeichnet, so muss man andererseits feststellen, dass er in *Zeiten in Cornwall* Verfahren und Motive des Surrealismus reproduziert; wenn etwa das paranoische Ich des Cornwall-Reisenden seine wahnhaftige Innenwelt in die Außenwelt, in die Landschaft Cornwalls transformiert, die ihm so ausweglos wie ein „Labyrinth“ erscheint, dann bedient der Text sich zweifelsfrei der „narrazione obiettiva“, die Gambarota als surrealistische Methode bezeichnet hat.

#### *ZEITEN IN CORNWALL*

*Zeiten in Cornwall* (1971) ist ein surrealistischer Text, in dem metaphorische Logik, Ironie, Wortspiele, Denkbilder, Paranoia, Träume wie auch das Prinzip des Zufalls wirksam werden und dessen Kompositionsprinzip die Montage ist. Dem Text, der keine Geschichte erzählt, ist der Ereignischarakter abhanden gekommen. Hauptakteur des Texts ist die Geschichte selbst, die Zeit und ihr Vergehen, wie beispielhaft an *Finnegans Wake* zu sehen ist. Der Text rechnet mit der Geschichtsphilosophie und ihrer Idee des Fortschritts durch die Wissenschaften ab. Am Text lassen sich die Hauptmerkmale surrealistischer Ästhetik belegen: Unsicherheitsprinzip, Pessimismus gegenüber der Geschichte, Ironie, Mnemotechnik, Montage.

Eine Mikroanalyse der surrealistischen Atmosphäre des Texts in seine Komponenten erbrachte folgendes Ergebnis:

- Der Ich ist beherrscht von paranoisch-mythischer Angst (vor Minos). In einer ihm ausweglos erscheinenden Landschaft, die ein höchst seltsames Terrain vorstellt, das als Schrecknis angelegt ist, findet er sich in einem „Labyrinth“

---

<sup>387</sup> *GW I*, S. 376

wieder, in einem „Straßennetz“, das als „Täuschungs-System“ erfahren wird und in dem er mit seinem Auto scheinbar endlos unterwegs ist. Dass diese Landschaft Cornwall ist, scheint dabei unwesentlich; der paranoische Ich, der sein Innen nach Außen kehrt, erlebt Landschaft als Ausdruck seiner Ängste und Träume, als Bild seiner inneren Landschaft. (PARANOIA/ DENKBILD: DAS LABYRINTH)

- Der Ich auf der Suche nach einem Ausweg aus dem „Labyrinth“ steuert dem „Prinzip des Zufalls“ folgend sein Auto Richtung Meer; Wegweiser und Meilenangaben scheinen ihm „sinnlos“ und können nur den Anschein einer möglichen Orientierung und Berechenbarkeit in der Realität erwecken. Der Ich hat kein Weltbild, sein Wille sind „Zufälle, die hinter diesem Irrgelände stehen“. (ZUFALLSPRINZIP)
- Eine „Baumkrone, die vor dem Meer flüchtet, dem Landhimmel zustrebend“ (METAPHORISCHE LOGIK)
- Personen, Figuren, König Lear, Stephen, Haggard und der Offizier verschwinden vor dem archetypischen Hintergrund dieser Landschaft. (UN SICHERHEITSPRINZIP: SCHWUND DES SUBJEKTS)
- Der Ich scheint auf etwas zu warten, mit dessen Ankunft oder Eintreffen er nicht (mehr) rechnet; sein Warten ist unsinnig, denn „Godot kommt nicht“ (DENKBILD: DER WARTENDE)
- Das verlassene Dorf Portquin erscheint dem Ich als romantisches Relikt und trostlose Idylle; hier hat die Wirklichkeit, vom unbeherrschbaren Fortschritt der Geschichte bedroht, eine (Schauer-) „Ballade“ inszeniert. (PESSIMISMUS GEGENÜBER DER GESCHICHTE: FORTSCHRITTSKRITIK)
- Alles Lebendige, exemplarisch die Vögel werden vom Ich als anachronistische Materie, als Geschöpfe der Phantasie bezeichnet. Er zweifelt an der Wirklichkeit dieser Vögel und nennt sie „Vogelgespenster“, die mit Geschrei, kriegerisch triumphierend und böse über die Küsten herfallen als Teilnehmer am Existenzkampf und die ihn an den großen aufrechten Vogel Mensch erinnern. (PESSIMISMUS GEGENÜBER DER GESCHICHTE/ METAPHORISCHE LOGIK)
- Dem Ich scheint es, dass die Sage den Felsenturm, die Burg Tintagel des König Arthus gebaut und dass es wahrscheinlich auch König Arthus nicht gegeben hat. „Sage und Geschichte sind hier schwer zu trennen“. (PESSIMISMUS GEGENÜBER DER GESCHICHTE)
- Die Orte, die der Ich bereist, beschreibt er als „Schmuckkästchen des Grauens“, Folterwerkstätten, die von den zerfressenen Resten ihres Schauplatzes leben;

der Ich auf der Suche nach Anhaltspunkten für sein Erinnerungsvermögen spürt diese Orte auf, auch in der Absicht, Perioden der Vergangenheit anhand ihrer Schauplätze zu rekonstruieren; der Ich möchte Vergangenheit, die er als „Erinnerungsbalast“ empfindet, bewältigen, scheitert aber. (MNEMOTECHNIK)

- Der Ich glaubt in Cornwall den Hintergrund zu einer romantischen komischen Oper erkennen zu können, zu der die Küstengeräusche, deren Töne abgenutzte Klischees sind, die Begleitmusik spielen; beim Hören dieser Musik empfängt der Ich aber keine kosmische Magie, keine Luft von anderen Planeten, kein Weltgefühl. (IRONIE)
- „[...] komme mir vor wie einer, der kurz vor der Sintflut bemüht ist, die Bestände aller Gattungen von Erdbewohnern aufzunehmen, und versucht, ihre Überlebens-Chancen zu berechnen. Der große Vogel hat keine.“ Komme mir vor wie einer der „retrospektive Erwägungen angestellt“. Die „letzte Spurenlese auf der Ebene des Zweitrangigen, denn die Eintragungen das Mitteilbare ist zweitrangig“. Der Ich hat keine „metaphysische Perspektive“, keine Alternative. Die Gegenstände, die er einsammelt sind „Seemansrequisiten“, „Kuriositäten“, sind „in den Ruhestand“ versetzte Dinge. (DENKBILD: DER SAMMLER)
- Von einem Bild ist die Rede, das „Hoffnungslose Morgendämmerung“ heißt. Die unzulässige Übertreibung des Bildtitels verweist – ironischer- oder auch tragischerweise – auf den tatsächlichen Zustand der Welt. Der Ich blickt durch den Feldstecher, um ein exaktes Protokoll sinnloser Handlungen zu verfassen, und erblickt z.B. „the kill“, die „Jagdgesellschaft“. (PESSIMISMUS GEGENÜBER DER GESCHICHTE)
- Maler Anthony, an den sich der Ich als an seinen Freund bzw. sein *alter ego* erinnert, verkörpert das „surrealistische Lebensgefühl“, das Lebensgefühl des Scheiternden, oder – um mit Peter Bürger zu sprechen – des „aktiven Pessimisten“; Antony wagt den ersten Strich nicht, da es ihm – wie er sagt – vor der Ausführung grause. Anthony legt den Stift aus der Hand wie ein Schlafwandler, der im Schlaf „anstrengende und gefährliche Strecken“ hinter sich gebracht sich nun bei den „überblickbaren Anstrengungen des Wachens“ erholen will und der „die letzte Bahn versäumt“, vielleicht die letzte seines Lebens. (DENKBILDER: DER SCHLÄFER, DER SCHEITERNDE)
- In der Stimme von Hal dem Portraitmaler, dem der Ich früher begegnet ist, „klang“ – wie sich der Ich erinnert – kein Schmerz aber der „Unterton eines Bedauerns“ mit; Hal erinnerte sich gern – so der Ich – doch wäre ihm das Erinnernte nicht viel wert gewesen. Zum Haschischkonsum Hals merkt der Ich



an: „eine Mehrzahl warnt vor Gefahren, die eine Minderheit eingeht, um diese Mehrheit ertragen zu können.“ (IRONIE)

- „Wie K. im >Schloss< von Kafka“ hatte Hal in St. Ives, wo Ich und Hal einander kennenlernten, „>Gelegenheit zu einer kleinen Verzweiflung<“ (DENKBILD: DAS SCHLOSS)
- Ein Hünengrab wird von dem Ich als ein „surrealistisches Kunstwerk“ bezeichnet, das Zeit und Witterung dazu gemacht haben. (DIE ZEIT UND IHR VERGEHEN IST DER HAUPTAKTEUR SURREALISTISCHER TEXTE)

Hermann Kasack hat den Gedichtband *Kombinationen. Gedichte 1951-1954* von Helmut Heißenbüttel, der im Mai 1954 erschienen ist, mit einem Nachwort versehen, in dem er diesen zum „Ausdruck einer neuen Dichtung“ erklärt. Zu den Merkmalen dieser „neuen Dichtung“ würden – so Kasack – ein „unterkühlter“ „Aperspektivismus“ und „Konstruktivismus“, die „Inventarisierung der Sprache“ sowie die „Eliminierung“ des Gegenständlichen und Subjektiven sowie das Denkdiktat, die „Mnemosyne“ zählen. Die Bezeichnung „surrealistisch“ aber wäre in Bezug auf *Kombinationen* „falsch“ – wie Kasack meint –, weil der Surrealismus eben nicht nur Stilmerkmale bezeichne. Adorno widerspricht dieser Meinung in seinem Surrealismus-Aufsatz, in dem er für die Nachkriegszeit von einer Wiederbelebung des Surrealismus unter ästhetisch-stilistischen Vorzeichen ausgeht, dem es gelungen sei, die ungelösten Probleme der Moderne in formalen, kompositorischen und verfahrenstechnischen Fragen auch weiterhin wach zu halten. Kasacks Argumentation erscheint insofern nachvollziehbar, als der Surrealismus der Zwischenkriegszeit, der als kritische Tätigkeit interpretierend in die Wirklichkeit eingriff, in der Nachkriegszeit einen großen Teil seines gesellschaftlichen Einflusses und seiner Energie eingebüßt zu haben schien. Die Merkmale, die Kasack in seinem Nachwort zu *Kombinationen* auflistet, sind aber im Grunde surrealistische, mit denen eine Beschreibung der Ästhetik der *Kombinationen* erst möglich wird.<sup>388</sup>

An folgendem Textbeispiel aus *Kombinationen* soll der surrealistische Einfluss nachgewiesen werden:

---

<sup>388</sup> Vgl. TWA VI, S. 184ff.

## *Kombination VII*

1

Die Zeit ist bitter.  
Aber im Wolkenloch brennt der grüne Stein der  
Verwandlung.  
Farbige Flächen durchgleiten abstrakte Gerüste.

2

HEIMWEH.  
Die Landschaft der Wörter zeigt Kombinationen  
die der Erfindung entzogen sind.

3

Sonderbares Leben:  
Bruchstücke eines Textes in den ständig andere  
Bruchstücke eingeschoben werden.  
Aber welches ist der richtige Text?

4

Herbsthände Winterblatt.  
Die schönen Tage sind präpariert wie Schmetterlinge.

5

Und Blatt um Blätter fallen  
hinab auf dunklen Grund.  
Der bietet ihnen allen  
seinen offenen Mund.

In *Kombination VII* hat sich der Sprecher, der sich nicht mehr als ein Ich, das Subjekt der Geschichte, zu erkennen gibt, aus der Ebene des Texts, der Wirklichkeit der Sprache zurückgezogen, die ihren ohnehin nur mehr bruchstückhaften Bezug zur Realität aufgegeben hat. Die Sprache erscheint vollständig inventarisiert, das heißt sie wird nur noch als Montagematerial verwendet und da der Sprecher im Text keine Perspektive einnimmt, bleibt dem Leser eine Identifikation mit seinem Weltbild verwehrt. Im Fehlen der Sprecher-Perspektive artikuliert sich

andererseits der Wunsch des Subjekts, die eigene Sichtweise zu objektivieren; und indem der Sprecher vorgibt, den „richtige[n] Text“ nicht zu kennen, zeigt er, dass er keine Wirklichkeit außer seiner eigenen subjektiven Wahrnehmung mehr voraussetzt. In *Kombination VII* wird surrealistische Atmosphäre erzeugt, indem das Leben als ein Verfallsprozess ( „und Blatt um Blätter fallen/ hinab auf dunklen Grund“) *nature morte* oder „präpariert“ dargestellt wird. Heißenbüttels Dichtung, die – wie Kasack weiter ausführt – das „Gegenständlich-Sinnliche“ eliminieren wolle, tendiere zum abstrakten Kunstwerk und arbeite an einer vollständigen „Nivellierung“ der Aussage, einem totalen „Verzicht“ auf die Inhalte und bringe so das „Vertraute“ in Verruf. Für Heißenbüttels lyrische Produktionen sei es ferner bezeichnend, dass sich in ihnen unterkühlte und bittere Träume, „Kettenreaktionen“ von Gedanken zu „poetische[n] Wortgebilde[n]“ komprimierten, wobei die aneinandergereihten oder -geketteten Abstraktionen weniger vom „Zufall“ gefügt erschienen als vielmehr „Zeichen der Urerinnerung“, der „Mnemosyne“ darstellten.

„Die Zeit ist bitter“, so lautet der Anfang des Gedichts, der bereits einen Hinweis darauf liefert, dass es sich hier nicht um ein erlebendes Ich, sondern um die Zeit und ihr Vergehen handelt. Die Metaphorik in *Kombination VII*, wie „Landschaft der Wörter“, „im Wolkenloch brennt der grüne Stein“, „Herbsthände“, rücken den Text entgegen Kasacks Einwand in eine sehr unmittelbare Nähe zum Surrealismus.

VIERTER TEIL

DAS SURREALISTISCHE BILD

UND DIE PARANOISCH-KRITISCHE AKTIVITÄT SALVADOR DALIS

ERLÄUTERT AN DEN COLLAGENBÄNDEN *ENDLICH ALLEIN* (1984), *IN*

*ERWARTUNG DER NACHT* (1986), *LANDSCHAFT MIT PHOENIX* (1991)

## DAS ENDE DES REALISMUS

Die entsetzliche Entdeckung der „Realistik des Weltgeschehens“<sup>389</sup>, des „gewaltige[n] Sadismus, der hinter den Zivilisationen steht“<sup>390</sup> und zwei Weltkriege entfesselte, in denen technische Vollkommenheit an der Möglichkeit gegenseitiger Vernichtung erprobt wurde, sowie der Kontakt mit der Kriegsökonomie des Dritten Reichs, mit Totalitarismus und Großpsychose, führten zu einem „shift in artistic sensibility“,<sup>391</sup> den das *Komitee Darmstädter Gespräch* im Jahr 1950 zum Ausgangspunkt einer aufschlussreichen Kontroverse über moderne Kunst nach 1945 machte. Der Krieg habe – so Willi Baumeister – den „naturalistischen Blick“ erschüttert und – wie Rita Bischof sagt – die Katastrophe des Dritten Reichs bis in die „Welt des Ausdrucks“<sup>392</sup> hineingetrieben.

In seinem Plädoyer für abstrakte Kunst argumentiert Baumeister, die Abstraktion habe Vorrang vor einem Realismus der Natur, die als ästhetisches Kriterium in der „postrealistische[n] Moderne“<sup>393</sup> nicht mehr in Frage komme, da sie der „Ideologen-Brutalität“ nicht standgehalten habe. Humanität und kulturelle Freiheit hätten sich zudem als Abstraktionen herausgestellt, die sich wie „surrealistische Träume“ nicht auf Rationalität stützen könnten. Den Surrealismus hält Baumeister auch nach 1945 für ästhetisch relevant.

Bereits in den 50er Jahren erkannte Adorno, dass der Surrealismus als kritische Tätigkeit seine Bedeutung eingebüßt hatte, doch war er auch der Meinung, dass der Surrealismus innerhalb einer Ästhetik der Moderne auch weiterhin eine wesentliche, konstitutive Rolle spielen müsse.<sup>394</sup>

Der Surrealismus der 20er bis 40er Jahre hatte sich an einen relativierten Idealismus gehalten und glaubte – wie aus Dalis kunsttheoretischen Schriften hervorgeht – in der „Zusammenarbeit von kritisch-paranoischer

---

<sup>389</sup> Evers (1951): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch*, S. 147; es handelt sich hierbei um eine aufschlussreiche Kontroverse über Kunst zwischen Hans Sedlmayr, dem Verfasser des umstrittenen Buchs *Verlust der Mitte* (1948) und dem Maler Willi Baumeister.

<sup>390</sup> *HHJ* VII, S. 61.

<sup>391</sup> Zinder (1976): *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, S. 2.

<sup>392</sup> Bischof (2001): *Teleskopagen. Der literarische Surrealismus und das Bild*, S. 153

<sup>393</sup> Zum Begriff der „postrealistische[n] Moderne“ vgl. Arnold (2007): *Aufstieg und Ende der Gruppe 47*, S. 9.

<sup>394</sup> Vgl. *TWA* XI, S. 101ff.

Aktivität und surrealistischer Revolution“ einen Weg zu erkennen, den mechanistischen Materialismus, der antihumanistische Züge trage, zu überwinden.<sup>395</sup>

Mittels der Dialektik von Vernunft und Wahn wollten Surrealisten die Unvernunft der herrschenden Vernunft denunzieren und den herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeitszusammenhang negieren. Der surrealistische Künstler verstand sich – Dali zufolge – als ein „Wahnproduzent“ von „Wahnprodukten“. ( Man läge sicher nicht falsch, wenn man *Marbot* als ein solches >Wahnprodukt< bezeichnen wollte. ) Die kritische Tätigkeit der Surrealisten greife – wie Dali erläutert – mit dem Ziel in die Wirklichkeit ein, die Wahrnehmung dieser Wirklichkeit zu verwirren. Dalis theoretische Mitverantwortung für ein Denkmodell, das im Kontext der „antibürgerlichen proletarischen Ästhetik“ der 60er und 70er Jahre wieder an Aktualität zurückgewann, macht ihn zu einem Agenten des „bürgerlichen Krisenbewusstseins“ jener Zeit.<sup>396</sup>

#### SALVADOR DALIS PARANOISCHE WAHNBILDER

Dali hat das dialektische Verfahren des Surrealismus als paranoisch-kritische Aktivität bezeichnet, wobei er Benjamins Traumbegriff durch den Begriff der Paranoia, die aber dieselbe Funktion hat wie Träume, lediglich ersetzt. Paranoia dient Dali als ein Instrument zur Eroberung des Irrationalen durch die interpretative Assoziation delirierender Phänomene und dazu, den methodischen Zweifel am mechanistischen Materialismus der Geschichte zu fördern, die an sich selbst die alptraumhaften Züge des Wahns trage.<sup>397</sup> In Dalis Bildern sind Wahn und Wirklichkeit nicht mehr voneinander zu trennen.

Nadja, die fiktive Protagonistin in Bretons gleichnamigen Hauptwerk des französischen Surrealismus, ist eine Paranoikerin. An ihr – wie an Unica Zürn, der bedeutendsten deutschen Surrealistin und bekennenden Paranoikerin – ist zu beobachten, dass das geschlossene Ich-System des

---

<sup>395</sup> Vgl. Dali, S. 201

<sup>396</sup> Vgl. ebenda., S. 434ff.

<sup>397</sup> Vgl. ebenda., S. 431

Paranoikers den Zufall nicht kennen will, statt diesem bildet es sich ein, fortwährend Zeichen, Winken und Anspielungen zu begegnen. Die Paranoia, wie sie sich auch in der wahnhaften Weltanschauung des Ich in *Tynset* bestätigt, stellt einen mehr oder weniger durchgehenden Zusammenhang zwischen Bewusstsein und Realität her, verknüpfe – wie Dali erklärt – die *idée fixe*, ein Wahnsystem mit einer größeren Kausalität, nämlich der Wirklichkeitserfahrung des naiven Realismus und gewinne aus ihrer Koppelung die „kritisch-paranoische Aktivität“ genannte Einstellung. Diese Aktivität hat die Übertragung des Wahns auf die Wirklichkeit zum Ziel, um dieser eine neue verfremdete Dimension hinzuzugewinnen, die die Wahrnehmung der dinghaft wahrgenommenen Welt des naiven Realismus verwirren und auflösen soll. Das surrealistische Bild oder auch Wahnbild verdichtet demnach das Bild der Wirklichkeit in seiner Auflösung und Verwirrung.<sup>398</sup>

Das von Dali hier beschriebene dialektische Verfahren der „Verdichtung“ in „Auflösung“ oder des Erscheinens im Verschwinden ist für surrealistische Kunstwerke charakteristisch.

In den Collagen des Surrealismus hätten die Träume ihre – wie Adorno schreibt – „von der Zutat des bewussten Ichs befreite Bildersprache“ gefunden. Doch erst ihr Montagecharakter mache die Collage zum surrealistischen Bild, das in gewisser Weise die „Welttrümmer“ einsammle und umgruppiere, so dass aus dieser neuen Konstellation die empirische Welt wieder auferstehe, die in Kriegen zerstört worden sei. Somit repräsentiere die Collage eine Sammlung von heterogenem Bildmaterial und bereite, indem sie so das empirische Dasein wieder in Kraft setze, den neuen Menschen vor. In den surrealistischen Bildern manifestiere sich auf diese Weise das Trauma der geschichtlichen Antagonismen und der ganze „europäische Weltschmerz“ scheine in ihnen „erstarrt“; sie seien – wie Adorno pointiert – „sistierte Geschichte“ und „wahre Stilleben“, *nature morte*.<sup>399</sup>

Die Vergangenheit wird im Surrealismus als ein Bild aufgefasst, das im Jetzt plötzlich aufblitzt, flüchtig ist und nicht festgehalten werden kann. Diese Flüchtigkeit ist ein Kennzeichen des surrealistischen Bilds, das die

---

<sup>398</sup> Vgl. ebenda., S. 201

<sup>399</sup> Vgl. *TWA XI*, S. 101ff

Möglichkeit der Wahrnehmung von Wirklichkeit grundsätzlich verneint. In Hildesheimers Bildern ist die Wahrnehmung stillgelegt, sie sind abstrakt. Andeutungen menschlicher Gestalten sind nicht beabsichtigt und ereigneten sich – wie Hildesheimer im Vorwort zu seinem Collagenband *Landschaft mit Phoenix* schreibt – zufällig. In Hildesheimers Collagen kommt es allerdings nicht zu einer Wiederauferstehung der Phänomene;<sup>400</sup> diese verneinen die Möglichkeit einer solchen Auferstehung aus den Trümmern der Wirklichkeit kategorisch. Hildesheimer, der in seinen Collagen verschiedenste Materialien montiert, die er Kunstzeitschriften, Kalendern, Repliken, Reproduktionen von Originalpapieren oder Landschaftsphotographien entnommen hat, strebt keine neue Synthese des widersprüchlichen Materials an und sieht sich außer Stande, das Chaos zu ordnen. Dies erscheint sinnvoll, denn da die Gegenwart ihren Bezug zur Vergangenheit aufgegeben hat, kann aus der Konstellation der Erinnerungssplitter keine „redemption der phenomena“<sup>401</sup> erfolgen, die das Realitäts- oder Rationalitätsprinzip retten könnte. Im Unterschied zu Dali rechnet Hildesheimer nicht mehr mit einer Epiphanie der wahrnehmbaren empirischen Welt. Und im Kommentar zu seiner Collage *Landschaft mit Phoenix* hält Hildesheimer fest, dass die Erscheinung des auferstandenen Phönix von ihm nicht beabsichtigt gewesen sei.

Benjamins *Einbahnstraße* enthalte – wie Adorno in seinen Gedanken zur *Einbahnstraße* festhält – zahlreiche Traumprotokolle, Reflexionen über Träume, „gekritzelte Vexierbilder“ und „gleichnishafte Beschwörungen des in Worten Unsagbaren“; Benjamin seien Träume als ein Medium unreglementierter Erfahrung erschienen, als Quelle von Erkenntnis und Protest gegenüber dem rationalisierten Denken und auch als Refugium der utopischen Visionen der Menschheit. Hildesheimers Bilder haben, indem in ihnen die Wahrnehmung stillgelegt ist, auch ihren Protest eingestellt und geben von nun an keinen Durchblick auf die Utopie mehr frei; in anderen Worten sind sie Ausdruck der Kapitulation einer realistischen Kunst, die die Aussage über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verweigert. Hildesheimers traum- und gestaltlose Collagen

---

<sup>400</sup> Vgl. TWA XI, S. 101

<sup>401</sup> Vgl. Wolin (1997): *Benjamin, Adorno, Surrealism*, S. 98



seines letzten Collagenbands *Landschaft mit Phoenix* (1991) zeigen die sinnlich-gegenständliche Welt im Augenblick ihres Verblässens, wobei auch das geometrisierende Moment aus ihnen verbannt ist, das im ersten Collagenband *Endlich allein* (1984) noch enthalten ist. Gegenständliches und Menschliches – wie Hildesheimer in *Landschaft mit Phoenix* betont – sei, wo es auftrete, nirgendwo beabsichtigt gewesen. Hildesheimers Collagen sind somit abstrakte Kunstwerke. Wobei die Abstraktion nicht als das Ziel erscheint, sondern als das Resultat eines notwendigen Scheiterns des Künstlers, etwas über die Wirklichkeit auszusagen.

#### DER MATERIALISMUS DER COLLAGE

Döblin spricht in *Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen* (1931) von der epistemologischen Wende in den Wissenschaften, in deren Folge der Mensch sich in einer technifizierten Welt als überflüssig erfahre.<sup>402</sup> Auf den Primat der Technik, die Vorrang habe vor dem Geist, reagiere Kunst mit Verunsicherung, indem sie sich – so Hans Christian Kosler – ganz auf das Reproduzieren verlege,<sup>403</sup> wobei Epochenbegriffe, ästhetische Kategorien und die damit verbundenen Definitions- und Abgrenzungsversuche in der Retrospektive durchlässig, gewissermaßen zu Spielformen einer „ars combinatoria“ würden. Hildesheimer notiert Ende der 80er, dass „postmoderne Kunst“ weniger erfinde als sie wiederentdecke, Stilelemente aller Epochen auswähle und unter diesen natürlich auch wesentliche Elemente des Modernen.<sup>404</sup>

Auf der anderen Seite reagiert Kunst mit Gegenstandsbefreiung bzw. kubistischer Formzerlegung, die einen tiefen Einschnitt in der Entwicklung der künstlerischen Sprache bedeutet. Dem gegenstandsbegierigen Betrachter, der mit den Gegenständen in eine dynamische Union treten möchte, glückt es nicht mehr, das Puzzle dieser

---

<sup>402</sup> Vgl. Parkinson (2008): *Surrealism, art, and modern science: relativity, quantum mechanics, epistemology*, S.12; das hier gezeigte Ölbild *Portrait of Albert Einstein* (1940) von Paalen ist ein Beispiel für die ästhetische Reaktion auf die epistemologische Wende; Paalen fixiert das Bildnis Einsteins in dem Augenblick, in dem es sich in seine beschleunigten Materieteilchen aufzulösen scheint.

<sup>403</sup> Vgl. Kosler (1973): *Heissenbüttels Theorie der Moderne*, S. 367ff.

<sup>404</sup> Vgl. *GW III*, S. 483

Gegenstandsbrocken zu einem Ganzen zusammenzufügen und zu einer verwertbaren Aussage zu gelangen. So tritt die Collage gewissermaßen aus dem Bildungszirkel heraus und findet ihre neue Grundlage in ihrer eignen Materialität, seien es geometrische Formelemente, Farben, physikalische Verhaltensweisen, dadaistische und futuristische Materialausweitungen, surreale Sprachbedeutungsräume, grammatische Verbindungsschemata. Der Materialismus der Collage, die das mimetische Prinzip der Kunst aufgegeben und sich von der Idee der Natur unabhängig gemacht hat, markiert so gesehen den Endpunkt der Kunst und ihrer Geschichte.<sup>405</sup> In *Rückblickend auf den Surrealismus* heißt es, dass der Surrealismus „den Rückschlag der abstrakten Freiheit in die Vormacht der Dinge“ bedeute; die Collage, die als Inbegriff des surrealistischen Bilds Ausdruck dieses Rückschlags des literarischen Subjektivismus in die Objektivität des Materials sei, wolle das subjektive Moment noch aus der Handlung in die Montage hinüberretten, um dort Wahrnehmungen herzustellen, allerdings vergebens – wie Adorno anmerkt – , weil die Subjektivität nicht nur der Welt, sondern auch sich selbst fremd geworden sei.<sup>406</sup>

Dass Hildesheimer die Herstellung seiner Bilder als – wie er in *Landschaft mit Phoenix* sagt – „therapeutischen Prozess“ erfahren kann, hat seinen Grund darin, dass aus den Collagen das subjektive Moment der Reflexion künstlich ferngehalten werde und – wie Adorno es ausdrückt – lediglich die „Ökonomie im Umgang mit dem Material“, die „Physiognomik der Dinge“ bei ihrer Entstehung eine Rolle spiele. Für Hildesheimer kann gelten, was Adorno für Benjamin in Anschlag bringt; so habe Benjamin im Verzicht auf das subjektive Moment nicht die Vernunft verachtet, sondern gehofft, durch solche „Askese“ das Denken selber wieder herzustellen, das die Welt den Menschen auszutreiben sich anschicke.<sup>407</sup>

In seinem Vorwort zum Collagenband *Endlich allein* (1985) notiert Hildesheimer: „[...] ich bin >>bei der Sache<< und nicht bei der

---

<sup>405</sup> Mead (1978): *The Surrealist Image: A Stylistic Study*, S. 14ff.

<sup>406</sup> Vgl. *TWA* XI, S. 104

<sup>407</sup> Vgl. *Ebenda.*, S. 680f.

Verarbeitung eines Themas. Wer sagt, dass ich aus der Realität ausgestiegen bin, hat recht“<sup>408</sup>.

Anders als die Literatur verfolge die Collage plastische Ziele und zwingt – wie Hildesheimer in *In Erwartung der Nacht* (1987) ausführlich erläutert – nicht „permanent“ zum „Nachdenken über unser Leben, über unsere Vergangenheit, vor allem aber über unsere Zukunft, in der die Rezeption stattfinden soll.“ Vielmehr zwingt die Collage zum Nachdenken über „Farbtöne, Schnittflächen, Papierstärke und ein sehr allmählich entstehendes Gebilde reiner aktiver Phantasie“. „Entlastend“ dabei für den Collagenkünstler sei vor allem, dass „die Einbildungskraft sich ausschließlich an sich selbst entzündet und nicht an Stationen menschlichen Lebens, geschweige denn an seinem fiktionalen Rankenwerk“ und dass „Zeit und reale Welt“ dabei „ausgeschaltet“ blieben.<sup>409</sup>

Dass die Herstellung von Collagen für Hildesheimer ein „beschäftigungstherapeutisches Element“ beinhaltet, belegt das folgende Zitat:

„Schreiben ist ein eigentümlicher Zwang nach dessen Quellen ich niemals geforscht habe. [...] Zeichnen und Malen enthält für mich ein beschäftigungstherapeutisches Element, ich überwinde dabei Müdigkeit, Ennui und Depression, die Gedanken sind niemals beim fertigen Werk, sondern bei der Tätigkeit, mitunter – bei Collagen – beim manuellen Vollzug, die Arbeit hält mich in Atem, beinahe zu jeder gewählten Stunde. Nichts ist auf Gelingen angelegt, nichts wiederholbar.“<sup>410</sup>

Die Psyche des Künstlers erlebt es als entlastend, dass seine ganze Konzentration ausschließlich dem technischen Arbeitsvorgang am Bild gilt und „zunehmend, dem sich stufenweise entwickelnden, sich gleichsam aus dem Nichts schälenden Bildinhalt, dieser immer wiederkehrenden Überraschung“.<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> GW VII, S. 751

<sup>409</sup> Vgl. GW VII, S. 752

<sup>410</sup> Ebenda., S. 747

<sup>411</sup> Vgl. ebenda., S. 754

Man hat gemeint, Hildesheimer an den Widerspruch gemahnen zu müssen, der darin bestehe, dass er dem Schreiben entsagt habe, weil er der Literatur keine Zukunft mehr gebe, die bildende Kunst aber weiter betreibe. Nun war es Hildesheimer aber durchaus bewußt, dass auch seine Collagen ihn nicht mit der Welt versöhnen, nicht die Utopie im Augenblick einrichten würden.<sup>412</sup>

„Glaube ich denn, dass die bildende Kunst im allgemeinen und meine Collagen im besonderen eine Zukunft hätten? Nein, das glaube ich natürlich nicht.“<sup>413</sup>

„Vielleicht werden [auch] die Bilder bald gehen...?“<sup>414</sup>, so lautet die Frage, die Hildesheimer in *Mein Gedicht* stellt und in *Zu meinen neuen Collagen* hält er fest: „[...] das Spiel ist aus, und ich stehe vor der Frage: wie oft werde ich es noch wiederholen können?“<sup>415</sup> Hildesheimer ist sich demnach bewusst, dass bereits in der „Idee der reinen Tätigkeit“ – wie Adorno sagt – ein Moment der Reflexion enthalten sei und die „reine Tätigkeit“ also „eine Vorform von Geist“ sei, der sich nie ganz ausschalten lasse.<sup>416</sup>

Falsch wäre allerdings, wenn man Hildesheimers Wendung hin zur bildenden Kunst als eine „Konzession an eine Denkschwäche“ verstehen wollte, womit es als „die Ausgeburt der repressiven Gesellschaft“ erschiene; denn weder überlässt sich Hildesheimer – wie Adorno es ausdrücken würde – „blind und fetischistisch“ dem Material, noch präge er dem Material von außen her subjektive Intentionen auf.<sup>417</sup> Dass Hildesheimer sich nicht einfach „blind“ dem Material überlässt, wird deutlich, wenn er schreibt, dass er auf das „Moment der Illusion“, dem das „Moment der Reflexion“ vorgeschaltet sei, nicht verzichten könne und seine Collagen nicht „von Anfang an als Abstraktionen gedacht [seien], obgleich sie manchmal dazu werden, nämlich dann, wenn das beabsichtigte illusionistische Element allmählich von den Zwängen der

---

<sup>412</sup> Vgl. TWA X/1, S. 452f.

<sup>413</sup> GW VII, S. 752

<sup>414</sup> Ebenda., S. 292

<sup>415</sup> Ebenda.

<sup>416</sup> Vgl. TWA VI, S. 206f.

<sup>417</sup> Vgl. TWA X/2, S. 504

reinen Komposition verdrängt wird, so dass es schließlich verschwindet.[...]“<sup>418</sup>

#### HILDESHEIMERS COLLAGEN UND BILDER

Die Collagen Hildesheimers zeigen das Identische auf seiner Schwundstufe oder bleiben abstrakt. Mentale psychische Strukturen, die Reflexion in ihnen ist stillgelegt. Die Andeutungen von Formen, Gegenständen, menschlichen Gestalten, Landschaften erscheinen wie zufällig und eröffnen keinen Anspielungshorizont. Seine Collagen zeigen weder Gegenständliches noch Figürliches, so dass schon die Andeutung eines Gegenstands, wie des Fensters in *Mondfalle* (1981) oder des seltsam grünlichen Monds, der in der „Fensterfalle“ sitzt, wie ein romantischer Reflex auf den Betrachter wirken muss. Mit dem Fenstermotiv ruft Hildesheimer den romantischen Kontext zwar auf, realisiert ihn jedoch nicht; nochmals wird das Fenstermotiv in *Die stummen Wächter* (1983) aufgegriffen.

In seinen Collagen reagiert das paranoische Ich des Collagenkünstlers auf eine verfremdete Umwelt, indem sein verfremdetes Bewusstsein die Verfremdung der gegenständlichen Welt immer weiter bis zur Abstraktion in die Realität hineintreibt. Erkenntnistheoretisch und formallogisch stellt sich das verfremdete Bewusstsein des Paranoikers als eine Krise des mechanischen Denkens und der Identitätslogik dar, als ein – wie Dali die Krise beschreibt – „Auflösungsprozess aller Kategorien und Denkgesetze“. Der Grundsatz, nach dem nicht etwas sein und sogleich nicht sein dürfe, gilt Dali als striktes Verbot, als „geistige Polizei“ einer rationalistischen Gegenstandswelt, die die Phantasie kontrolliere und nur durchlasse, was der Produktivität der gesellschaftlichen Arbeit nütze und wofür eine Verwertungsinteresse bestehe; dagegen müsse der Luxus, der Überfluss an Phantasie, nämlich ihre gesellschaftliche, dysfunktionale, unverwertbare und unterdrückte „Nachtseite“ mobilisiert werden, zu der auch die „pervertierte

---

<sup>418</sup> Vgl. GW VII, S. 748

Sexualität“, das „psychopathische Bewusstsein“, die „wahnhaftige Weltanschauung“ und die „Verteidigung des Verbrechens aus uneigennützig-ästhetischer Lust“ gehörten. Ziel des Surrealismus aber sei die Verfremdung des Realitätsbewusstseins, das – Dali zufolge – nur mit sublimen Ambivalenzen und Vexierbildern, Ketten „anamorphotischer“ miteinander konkurrierender Bilder erreicht werden könne, wie sie bei der Betrachtung des Bilds *Dormeuse, cheval lion*<sup>419</sup> entstehen; dieses Bild Dalis zeigt eine Schlafende, die zur gleichen Zeit ein Pferd vorstellt. Es wäre für den Betrachter interessant zu wissen, was das erwähnte Bild wirklich darstellt, welche die Wahrheit ist; auch werde der verunsicherte Betrachter in Zweifel darüber geraten, ob nicht das Abbild sondern die Wirklichkeit selbst möglicherweise ein Produkt seiner eigenen paranoischen Begabung sein könnte. Vom „verrückten Standpunkt“ der paranoischen Phantasietätigkeit aus erschienen nämlich alle Visualisierungen der Wirklichkeit als gleichwertig, alle Vexierbilder entweder als Darstellungen der Wirklichkeit oder als trügerische Produkte der Wahrnehmung. Aus dieser Verunsicherung der Wahrnehmung resultiere – wie Dali meint – die Demoralisierung des *common sense*, in der Dali die revolutionäre Funktion seiner anamorphotisch-surrealistischen Bilder erkennt.<sup>420</sup>

Das Buch *Marbot*, auf das Hildesheimer surrealistische Bildmethoden übertragen hat, ist ein solches „Vexierbild“ – im Sinne Dalis –, das den *common sense* demoralisiert, indem er dem Leser die Darstellung der Wirklichkeit durch den Biographen als das trügerische Produkt seiner falschen Wahrnehmung glaubwürdig vermittelt. Anders Hildesheimers Collagen, die sich nicht nur nicht zwischen zwei oder mehreren Wahrnehmungen entscheiden können, vielmehr ist Wahrnehmbares aus ihnen ganz verschwunden bzw. in ihnen ganz unbeabsichtigt; aus diesem Grund besitzen seine Collagen auch keine demoralisierende Funktion mehr; sie haben den Protest eingestellt und wollen auch nicht mehr in die Wirklichkeit einbrechen, sondern sich aus ihr zurückziehen, sich von ihr abstrahieren; in anderen Worten haben sie die gegenständlich-sinnliche Welt hinter sich gebracht und bleiben abstrakt. Es ist interessant zu

---

<sup>419</sup> Vgl. *Dali*, S. 133

<sup>420</sup> Vgl. *Ebenda.*, S. 419ff.

beobachten, dass Hildesheimer noch vor seiner Wende zum Materialismus der Collagen, mit *Marbot* seinen Abschied von der Literatur paradoxerweise literarisch eingelöst hat. *Marbot* tendiert tatsächlich zum abstrakten Kunstwerk;<sup>421</sup> da Hildesheimer seinen Fiktions-, Schein- und Konstruktionscharakter enthüllt, verwirft er den Realitätsbegriff und kündigt der Geschichtsschreibung ihren Realitätsbezug auf. Der Leser, der sich fragen muss, welches Faktum in der Vorstellung des Biographen und welches in „Wirklichkeit“ existiert, sieht sich auf einmal in der Lage, entweder alle Fakten des Lebensberichts für wahr oder für falsch zu erachten. Mit *Marbot* sprengt Hildesheimer – wie Dali sagen würde – die „Eingrenzung auf die Cartesianische perceptio clara et distincta“, die er als Fiktion der rationalistischen Wissenschaften überführt. Das Buch wird so als „Protestattitude“ und literarischer Ausdruck der „moralischen Krise“ der Moderne verständlich.<sup>422</sup>

Mit *Marbot*, seinem letzten Prosawerk, hat Hildesheimer das surrealistische Kunstwerk in der Literatur verwirklicht; denn es ist ihm gelungen die abstrakte Bildmethode der surrealistischen Montage auf die Biographie zu übertragen und in ihr Sprache nach dem Prinzip verwendet, nach dem die Malerei Farben und Formen verwendet, das heißt er hat sie inventarisiert, wobei er ihr Inventar fortwährend ironischen Manipulationen ausgesetzt. In seinem Aufsatz *Die Blindheit des Kunstwerks* (1956), den Alfred Andersch Adorno gewidmet hat, stellt er fest, dass Farben und Formen doch offenbar etwas ganz anderes sein müssten als Worte, denn die Verwendung von Sprache nach dem Prinzip, nach dem die Malerei Farben und Formen verwende, habe bisher noch nirgends in der Literatur zu dem Ergebnis geführt, das in der bildenden Kunst offenbar vorliege: dem abstrakten Kunstwerk; anders gesagt gebe es – wie Andersch sogleich fortfährt – keinen das sprachliche Kunstwerk beabsichtigenden Schriftsteller, der nach solchen Prinzipien verfare. Betrachte man literarische Artefakte – so Andersch weiter – die auf den ersten Blick als Übertragungen abstrakter Bild-Methoden ins Literarische erschienen, wie etwa die *Anna Livia-Plurabelle*-Erzählung in *Finnegans*

---

<sup>421</sup> Vgl. *GW VII*, S. 747

<sup>422</sup> Vgl. *Dali*, S. 424

*Wake* von Joyce oder Michauxs Prosa-Gedichte, so erkenne man sie auf den zweiten Blick unzweifelhaft als Realisationen sehr genau gemeinter Inhalte. (Es ist allerdings fraglich, ob – wie Andersch behauptet – *Anna-Livia-Plurabelle* von Joyce tatsächlich als Realisation eines genau gemeinten Inhalts erkennbar wird !) Die vollkommene Abstraktion „unter dem Diktat der einzigen Logik des Ausdruckszwangs“ sei – wie Andersch meint – bisher in der Literatur tatsächlich nur ein einziges Mal in den automatischen Texten des frühen Surrealismus vorgekommen, die den Raum der Literatur verlassen und die Kunst sprengen wollten, auf deren Autonomie es dem reinen Formalismus ankomme.

Hildesheimer, der die Erzählung *Anna-Livia-Plurabelle* (1929) ins Deutsche übersetzte, die als das unverständlichste Stück Literatur gilt, das je geschrieben wurde, hat – um mit Andersch zu sprechen – mit *Marbot* ein quasi-abstraktes Kunstwerk geschaffen, in dem kein genau gemeinter Inhalt mehr realisiert wird. Wie die Quasi-Erzählung *Anna-Livia-Plurabelle*, in der eine oder viele Stimmen gleichzeitig sprechen und ihren Sinn verwirren, so verweigert sich auch die surreale Biographie *Marbot* ihrer Lesbarmachung; im Unterschied zu *Anna-Livia-Plurabelle* glaubt man jedoch zunächst zu wissen, wovon in *Marbot* die Rede ist, da hier scheinbar ein Biograph eine Geschichte berichtet, die im Gegensatz etwa zu *Finnegans Wake* Charaktere, Handlung und *setting*, sowie einen Erzähler, den Biographen, mitliefert; allerdings merkt man rasch, dass die Lebensgeschichte Marbots sowie sein Biograph reine Erfindungen sind; wie *Finnegans Wake*, das lediglich als „Hohlform[en]“ eines Romans anzusehen ist, so ist auch *Marbot* lediglich die „Hohlform[en]“ einer Biographie zu nennen, denn die Sprache beider Bücher erfüllt ihren Zweck nur noch als Material für die Montage und transportiert keine Handlung mehr. Dem Herausgeber der Zeitschrift *transition* Eugène Jolas schreibt Joyce: „>Die wahren Protagonisten meines Buches sind die Zeit und der Fluß und der Berg.<“. Wie bei Hildesheimers ist hier die abstrakte Zeit der Hauptakteur, nicht aber ein konkretes Ereignis.<sup>423</sup>

Auf diese Weise steuert die historisierte fiktive Biographie *Marbot* dem Trend zur Nivellierung des Inhaltlich-Faktischen, zur Abstraktion bei,

---

<sup>423</sup> Vgl. Reichert (1989): *Finnegans Wake*, S. 11



wobei die thematischen Einfärbungen gewissermaßen nur noch koloristischen Wert besitzen. Man kann auch sagen, es handelt sich bei *Marbot* um ein Buch, das keines mehr sein will und darum seinen Scheincharakter sabotiert, der zum Skandal wurde angesichts der Übermacht einer ökonomischen und politischen Realität, die – wie Adorno in *Die Kunst und die Künste* schreibt – den ästhetischen Schein „noch als Idee“ verhöhne und eine Verwirklichung des ästhetischen Gehalts verhindere.

Zu seinen Bildern hat Hildesheimer nur wenig geschrieben. In der Werkausgabe sind es insgesamt sieben Seiten, die Kommentare oder Großüberschriften zu den einzelnen Collagen nicht mitgezählt. Die Erläuterung, mit der Hildesheimer seine Collage *Extempore* (1990) versieht, lautet: „Hier aber ist kein Inhalt“; und im Vorwort zu seinem Collagenband *Endlich allein* schreibt er, dass seine Arbeit weder ein ästhetisches noch ein thematisches Generalprogramm habe:

„Ich will auch >nichts damit sagen<, außer natürlich mit dem einzelnen Bild die Assoziationslust des Betrachters in jene Bahnen lenken, die ich selbst eingeschlagen habe, um – spreche ich es aus – Schönheit zu erzeugen. Schönheit, wie wir sie wohl alle im Traum oder in der Erinnerung oder in der Einbildungskraft erfahren, aber auch Schönheit, die vergangenes Bangen, alte Ängste und Alpträume zu positiver Erfahrung, wenn nicht gar zu rauschhaftem Erleben aller Vergänglichkeit verklärt.“<sup>424</sup>

Hildesheimers Collagen sind Halluzinationen und Assoziationen fremder Landschaften, die nicht mehr an bekannte Orte aus der Kindheit erinnern. Seine Collagen registrieren ohne den Pathos der Trauer die zunehmende Entfremdung des Menschen von der Erde. Wenn seine Bilder den Anschein erwecken als könnten sie sich nicht mehr zum Erscheinen in der Wirklichkeit durchringen, dann weil in ihnen die Dialektik von Erscheinen im Verschwinden außer Kraft gesetzt ist und sie vor dem Hintergrund der Realistik des Weltgeschehens ganz zum Verschwinden tendieren; in Hildesheimers Bildern ist mit der Erscheinung auch die

---

<sup>424</sup> Hildesheimer (1985): *Endlich allein*, S. 9.

Wahrnehmung ganz stillgelegt und – anders als Dalis *Paranoisches Gesicht*<sup>425</sup> (1934-1935) – verharren sie nicht länger zwischen zwei oder mehr möglichen Wahrnehmungen. Hildesheimers Bilder sind weniger als Artikulationen einer paranoiden Hysterie, eines Aufbegehrens gegen die historisch irrational gewordene Rationalität zu verstehen, sondern als Ausdruck der elementaren Verzweiflung angesichts dieser Rationalität, die auch paranoische Züge annehmen kann.

Hildesheimers drei Collagenbände *Endlich allein* (1985), *In Erwartung der Nacht* (1987), *Landschaft mit Phoenix* (1991) zeigen, wie assoziative Techniken, *écriture automatique* und kubistisch-synthetisierende Techniken sich in seinem Werk komplettieren, visuelle Halluzinationen erzeugen, die eine visuelle Gestalt, die Möglichkeit einer Epiphanie des Menschen, seiner Kontur oder Erinnerungsgestalt evozieren, die aber innerhalb eines „system of destruction“<sup>426</sup> erscheinen und anders als bei Dali die physikalische Realität nicht transzendieren,<sup>427</sup> denn eine unvorstellbare Vergangenheit, die Auschwitz hervorbrachte und eine unvorstellbare Zukunft, die ökologische und atomare Katastrophen bereit hält, sind in der Realität, die auf den historischen Augenblick zurückverwiesen ist, nicht darstellbar.

Im ersten der drei Collagenbände *Endlich allein* (1983) wird der Standpunkt des Individuums mit „Null“ bezeichnet. Das Subjekt, das mit der beschleunigten Materie in eine dynamische Union eingetreten ist, fällt mehr und mehr hinter sie zurück, seine Konturen entschwinden. In entvölkerten, gegenstandslosen aber noch geometrisch definierbaren Landschaften wird die Abwesenheit des Subjekts festgestellt als eine Leerstelle, die es durch sein Entschwinden als transzendentes Signifikat hinterlassen hat; diese Leerstelle wird vom Betrachter im flächenhaft geordneten, geometrisierten und durchrationalisierten Bildraum der Collagen vermerkt. Die Collagen dieses Bands erwecken zudem den Eindruck, als wollten sie in Reaktion auf die epistemologische Wende in

---

<sup>425</sup> Vgl. Dali, S. 158

<sup>426</sup> Mead (1978): *The Surrealist Image*, S.15

<sup>427</sup> Vgl. Bohn (2002) : *The rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the pursuit of the marvelous*, S. 142

den Naturwissenschaften am Mathematisch-berechenbaren festhalten, sich gegen das Mythische und Irrationale abdichten und gegen das Chaos antreten; ein Beispiel hierfür ist die Collage *Nachtbild* (1983), deren geometrisch-rationalistische Komponenten die irrationale, nächtliche Komponente Angst aus der Komposition ausschließt. Dieser Collagenband steht für die geometrische Phase des Künstlers, für das Verschwinden des Irrationalen aus einer mechanistischen Welt.

Im zweiten Collagenband *In Erwartung der Nacht* (1986), aus dem das geometrisierende Element verbannt wurde, erwecken Strukturen von Sinn in Gestalt sinnlich, vegetativ oder figural anmutender Schattengeflechte den Eindruck, als sollte mit ihnen der Mensch in die Bildkomposition zurückkehren, doch verliert sich seine Struktur wieder in der Bildfläche, das Körper-Rhythmische wieder im Flächen-Rhythmischen und nur der ein oder andere schatten- oder nebelhaft entschwebende Kontur seiner längst verblassten Silhouette bleibt zurück. In diesem Band finden sich Erinnerungen an Menschliches, menschliche Gesten, die vom Künstler überraschenderweise nicht zurückgewiesen werden. So wirken die Collagen dieses Bands auf den Betrachter beinahe nostalgisch. Die Collage *Chansonnière* (1984) ist insofern nostalgisch, als sie – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – eine „Toulouse-Lautrec-Geste“ reproduziert. Die Collagen *Identitätskrise* (1985) oder *Gespenst* (1985) lassen an das paranoische Subjekt denken, das sich in seine psychogrammatichen Sinnstrukturen, mentalen, psychischen und halluzinativen Strukturen auflöst und an das Chaos verliert, wo es sich in Bewegung vielleicht ein letztes Mal neu erschafft; die Collagen dieses Bands erinnern in ihrer Wirkung entfernt an Dalis *L'homme invisible* (1929)<sup>428</sup> oder *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930) (D, 125) und an Unica Zürns Bilder und Psychogramme und bezeichnen damit die halluzinatorisch-illusorische Phase des Künstlers.

---

<sup>428</sup> Martin (2003): *Das endlose Rätsel. Dali und die Magier der Mehrdeutigkeit*, S. 112; Bilder aus diesem Katalog werden fortlaufend im Text zitiert D + Seitenzahl.

Die Collagen des dritten und letzten Collagenbands *Landschaft mit Phoenix* (1991) weisen die nostalgisch-sentimentale Geste, die Erinnerung an „Damals“ brüsk zurück und setzen die Tendenz zur Entsinnlichung fort. Das Körper-Rhythmische tritt zugunsten des Flächen-Rhythmischen zurück. Das Ergebnis ist ein abstraktes, räumlich-rhythmisches Schweben richtungsbetonter, helldunkel gestufter, warm-kalt gestimmter Flächen, wie es etwa in *Metamorphose III* zu sehen ist, die Hildesheimer wie folgt kommentiert: „Meine dritte Metamorphose. Diesen Titel tragen Collagen, deren Rhythmus oder Richtungen innerhalb des Bildes sich wandeln oder programmatisch sich verändern.“

Die Collagen *Auferstehung* (1990), *Lesender* (1989) und *Deus ex machina* (1990) zählen zu den wenigen quasi-figürlichen Collagen des Bandes, aus denen sich für Hildesheimer selbst überraschend und anachronistisch noch einmal die Hoffnung des Surrealismus auf eine Epiphanie, auf eine Auferstehung des Subjekts aus den Feuerbränden der Geschichte, auf eine „Katharsis“ ausspricht.

Die Titelcollage *Landschaft mit Phoenix* (1989/1991) schildert wie in einer verfremdeten Flusslandschaft der Phoenix wieder aufersteht, eine „unabsichtliche Resurrektion“ – wie Hildesheimer im Kommentar schreibt –, denn „ich hatte und habe keinen Phoenix vor Augen.“ Hildesheimer meidet im Spiel mit Formelementen, Schattenrissen und Konturierungen den Ausdruck von Figürlichem, das sich wenn, dann rein zufällig – wie Hildesheimer sagt – ereigne. Sein Kommentar zu der Collage *Kentauromachie* (1989) lautet folgendermaßen: „Figur, Mensch, Tier oder beides nicht“ und er nennt diese einen „Versuch Handlung ohne Handelnde darzustellen, Bestürzung ohne die Bestürzten“.

Hildesheimers Bilder sind sistierte Geschichte, *nature morte*, die im Aggregatzustand ihres Entschwebens, ihres endgültigen Verbllassens in Material gebannt gerade noch rechtzeitig kommen, um die verblassende Spur des Menschen auf der Erde zu fixieren; so erscheinen seine Collagen als „eine letzte mögliche Sammlung“, wie Lévi-Strauss seine Suche nach den Spuren, nach den Mythen der letzten Ureinwohner Südamerikas nannte. In diesem letzten Collagenband sind gleichwohl Rückgriffe auf frühere Techniken festzustellen. Die Collage *Oberhaupt*

*im Ornat* (1990) ist ein deutlicher Rückgriff auf *Marble face* (1985) aus dem Collagenband *In Erwartung der Nacht* (1987); beide Bilder zeigen das Individuum in einer aussichts- und ausweglosen Lage, denn nachdem sein einmaliges Dasein als Täuschung entlarvt wurde, erscheint sein Gesicht von nun an unkenntlich, deutungslos, als „Geheimzeichen“ und „Anklage gegen Gott“.<sup>429</sup> Ein Vergleich der zuletzt genannten Bilder mit Dalis *L'image disparaît* (1938) (D, 112), *Metamorphose d'un buste d'homme en scène inspirée par Vermeer* (1939) (D, 116) und *Portrait de mon frère mort* (1963) (D, 51) läge nahe.

Zu erwähnen wären abschließend noch die außerhalb der Zyklen der Collagenbände als Briefbeigabe und Beigabe zu einer Festschrift entstandenen Anamorphosen Hildesheimers: *Der unbekannte Dürer*<sup>430</sup> und *Der andere Hegel*<sup>431</sup>, die das menschliche Gesicht im Zustand seiner Auflösung festhalten und dessen Anblick den Betrachter in seiner (Selbst-)Wahrnehmung verstört; in ihrer Wirkung sind beide Bilder den Prismen- und Riefelbildern des 19. Jahrhunderts vergleichbar,<sup>432</sup> den Bildern Arcimboldos, wie zum Beispiel seinem Bild *Vogelfänger* (um 1570) (D, 134), oder auch der Photocollage *Migrant Mother* (1997) (D, 49) von Robert Silvers.

Die Bilder von Paul Flora – Hildesheimer hat die *Einleitung zu Floras Fauna* (1953) verfasst –<sup>433</sup>, insbesondere seine venezianischen Zeichnungen, die eine Welt im Untergang zeigen, die auch komische Züge trägt, verweisen thematisch auf die *Lieblosen Legenden* (1952) zurück. Die Stadt Venedig erscheint wie die künstliche Insel der Marchesa Montetrasto in *Das Ende einer Welt* als das Unwahrscheinliche. Flora situiert die Stadt Venedig oder vielmehr den Horizont ihrer geschichtlichen Assoziationen im Zwielflicht der Geschichte und gibt ihr – wie Thomas Flora bemerkt – „damit etwas zurück, was wir, die wir Venedig von tausend Fotografien aus zahllosen

---

<sup>429</sup> Vgl. GW IV, S. 208

<sup>430</sup> *Briefe*, S. 346

<sup>431</sup> Miller (1987): *Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer*, S. 148.

<sup>432</sup> Vgl. das Christus-Heiligenbild eines anonymen Künstlers. In: Martin (2003): *Das endlose Rätsel*, S. 166.

<sup>433</sup> Vgl. GW IV, S. 515f.

Abbildungen und vom täuschenden Augenschein zu kennen meinen, immer wieder zu vergessen drohen: das Unwahrscheinliche, die Dinge im Zustand der Schwebe.“<sup>434</sup>

---

<sup>434</sup> Vorwort zum Katalog: Flora (2003): *Die sonderbare Stadt. Venezianische Zeichnungen von Paul Flora und ein Text von Karl-Markus Gauß*

## LITERATURVERZEICHNIS

- ABRAMSON, Julia L. (1996): Translation as metaphor in Hildesheimer's *Marbot* Eine Biographie. In: *Paroles gelées*, Bd. 14, S. 103ff.
- ADAMOWICZ, Elza (2006): Introduction. In: *Surrealism (European Connections)*, Bd. 18. Hrsg. v. Elza Adamowicz. Oxford: Peter Lang. S. 11ff.
- AICHINGER, Ilse (2004): *Der Querbalken*. In: Ders., Eliza Eliza. *Erzählungen*. 3. Aufl. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag.
- (1991): *Der Querbalken*. Hrsg. v. Christiaan Lucas Nibbrig/Volker Jehle. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= Wolfgang Hildesheimer *Gesammelte Werke* Bd. VII).
- ALBERS, Bernhard (1995): *Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten*. Aachen: Rimbaud.
- AMÉRY, Jean (1977): *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- ANDERSCH, Alfred (1965): *Die Blindheit des Kunstwerks*. Theodor W. Adorno gewidmet. In: *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- APPOLINAIRE, Guillaume (1989): *Les mamelles de Tirésias*. Ins Deutsche. übers. u. mit Nachwort vers. von Peter Loeffler. Basel: Birkhäuser.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (2007): *Aufstieg und Ende der Gruppe 47*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* Nr. 25 vom 18. Juni, S. 4ff.
- ARP, Hans (1955): *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*. Zürich.
- BALL, Hugo (1927): *Die Flucht aus der Zeit*. Lucern: Verlag Josef Stocker.
- BANDINI, Mirella (1986): *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*. Roma: Officina Edizioni.
- BARNES, Djuna (1959): *Nachtgewächs*. Übers. v. Wolfgang Hildesheimer, Reutlingen: Neske. Titel des englischen Originals: *Nightwood* (1936). London: Faber and Faber.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Agonie des Realen*. Berlin: Merve Verlag.
- BAUER, Iris (1996): *Ein schuldloses Leben gibt es nicht. Das Thema „Schuld“ im Werk von Wolfdietrich Schnurre*. Paderborn: Igel Verlag.

BAXMANN, Inge (1995): Das Sakrale im Rahmen einer Kulturanthropologie der Moderne: Das Collège de Sociologie. In: Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis. Hrsg. v. Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller. Berlin: Akademischer Verlag, S. 279ff.

BENJAMIN, Walter (1980): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. I/2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (1980): Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Bd. IV/1).

BERNHARDT, Uwe (1989): Verdrängte Verdrängung. Jean-Francois Lyotard über den Umgang mit der Vergangenheit. Süddeutsche Zeitung vom 1./2. Juli.

BERNSTEIN, J. M. (2006): Intact and Fragmented Bodies: Versions of Ethics "after Auschwitz". In: Christina Gerhardt (Hrsg.): Adorno and ethics. New German Critique 97, S. 31ff

- Bernstein, J.M. (1992): The fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. The Pennsylvania State University Press.

BICHSEL, Peter (1997): Die Jahreszeiten. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (1999): Cherubin Hammer und Cherubin Hammer. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BISCHOF, Rita (2001): Teleskopagen, Wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

BISCHOF, Rita/ Lenk, Elisabeth (1991): Anneliese Hager: Die Rote Uhr und Andere Dichtungen. Zürich: Arche Verlag.

BLANKE, HYLDRIK (1977): Über die Schwierigkeit, Gott los zu sein. Zur Gottesfrage in der modernen Literatur anhand der Werke von Wolfgang Borchert, Wolfgang Hildesheimer und Peter Weiss. In: Impulse, Nr. 11. S. 2ff.

BLÖCKER, Günter (1981): Die Wahrheit einer Kunstfigur Wolfgang Hildesheimers biographischer Roman „Marbot“. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31. Oktober.

BLUM, Lothar (2006): Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Bd. 1. Hrsg. v. Ulrich Breuer u. Beatrice Sandberg. München: iudicium Verlag, S. 69ff.

BOHN, Willard (2002): The rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the pursuit of the marvelous. New York: Albany.



BOHRER, Karl Heinz (2009): Deutscher Surrealismus? in: Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, Hrsg. v. Freederike Reents. New York: Walter de Gruyter, S. 241ff.

BRETON, André (2004): Manifeste des Surrealismus. Hrsg. v. König. Hamburg: Rowohlt. Titel der französischen Vorlage von 1962: Manifestes du Surréalisme. Hrsg. v. Jean-Jacques Pauvert.

- (1969): Nadja. Übers. v. Max Hölzer. Pfullingen: Neske. Titel des französischen Originals von 1928: Nadja. Paris: Gallimard.

- (1981): Die magnetischen Felder. Hrsg. v. Drews, Jörg/ Geerken, Hartmut/ Ramm, Klaus (Frühe Texte der Moderne), Übers. v. Ré Soupault u. Eugen Helmlé. München: Edition Text u. Kritik. Titel des französischen Original von 1967: Les champs magnétiques. Paris: Gallimard.

- (1982): Ode an Charles Fourier: Surrealismus und utopischer Sozialismus. Berlin: Kramer. Titel des französischen Originals: Ode à Charles Fourier von 1947.

BRUNKHORST, Hauke (1997): Romantischer Impuls und untergründiger Surrealismus bei Adorno. In: Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie Vernunft und Subversion. Hrsg. v. Dietrich Hoß, Heinz Steinert. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 98ff.

BÜRGER, Peter (1982): Surrealismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- (1996): Der französische Surrealismus Studien zur Avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CASBIER, Allan (2006): A next Theory in the philosophy and history of three twentieth-century styles in art. Modernism, Postmodernism, and Surrealism. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

CELAN, Paul (1988): Der Meridian und andere Prosa. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag.

COHN, Dorrit (1992): Breaking the Code of Fictional Biography: Wolfgang Hildesheimer's Marbot. In: Traditions of Experiment from the Enlightenment to the Present. Hrsg. v. Nancy Kaiser und David E. Wellbery. Michigan: The university of Michigan Press, S. 301ff.

DALI, Salvador (1974): Unabhängigkeitserklärung und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann. München: Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG.

DERRIDA, Jacques (2002): Lyotard et nous. Berlin: Merve Verlag.

DÖBLIN, Alfred (1931): Wissen und Verändern. Offene Briefe an einen jungen Menschen. 1. Auflage. Berlin: S. Fischer.

DOMIN, Hilde (1974): Von der Natur nicht vorgesehen. 2. Auflage. München: Piper.

- (1982): Aber die Hoffnung. Autobiographisches Aus und über Deutschland. 2. Auflage. München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag.

DOERRY, Martin (2008): Wegschauen oder Hinschauen. Ein Briefwechsel mit Martin Walser über den Umgang mit dem Holocaust. Der Spiegel, Nr. 5 vom 28. Januar.

DUPLESSIS, Yvonne (1992): Der Surrealismus. Schriften zur Kunsttheorie VIII. Hrsg. v. Heinz Stünke. Berlin: Alexander Verlag.

EICH, Günter (1973): Der Schriftsteller vor der Realität (1956). In: Günter Eich. Gesammelte Werke IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
- Maulwürfe (1973) (= Gesammelte Werke Bd. I)

ELIOT, T.S. (1988): Essays. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

EVERS, Hans Gerhard (1951): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt.

FOURIER, Charles (1966): Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen. Hrsg. v. Theodor W. Adorno. Eingel. v. Elisabeth Lenk. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

FLORA, Thomas (Hrsg.) (2003): Die sonderbare Stadt. Venezianische Zeichnungen von Paul Flora und ein Text von Karl-Markus Gauß. Innsbruck: Galerie Thomas Flora.

GAMBAROTA, Paola (1997): Surrealismo in Germania. Riposte e contributo die contemporanei tedeschi. Pasian di Prato: Campanotto Editore.

GARLOFF, Katja (2005): Expanding the Canon of Holocaust Literature. Traumatic Address in Hubert Fichte and Wolfgang Hildesheimer. In: New German Critique Nr. 96, S. 49ff.

GOLL, Ivan (1996): Die Lyrik in vier Bänden. Hrsg. Hrsg. u. kommentiert von Barbara Glauert-Hesse. Berlin: Aragon Verlag.

GRASELLI, Morgan Margaret/ Rosenberg, Pierre (1985): Watteau 1684-1721. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (1998): Kaskaden der Modernisierung. In: Mehrdeutigkeiten der Moderne. Hrsg. v. Wissenschaftliches Zentrum für Kulturforschung. Universität Gesamthochschule Kassel: university press, S. 17ff.
- (2009): Surrealismus als Stimmung, in: Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, Hrsg. v. Freederike Reents. New York: Walter de Gruyter, S. 23ff.

HAAS Stanley, Patricia (1978): Wolfgang Hildesheimers „Tynset“ (Hochschulschriften Literaturwissenschaft Bd. 38). Meisenheim: Hain.

HANENBERG, Peter (1989): Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers. Frankfurt am Main: Peter Lang.

HAMBURGER, Käte (1985): Marbot – Eine Biographie. In: Romanistik Integrativ. Festschrift für Wolfgang Pollak. Hrsg. v. Wolfgang Bandhauer und Robert Tanzmeister, Wien: Braumüller, S. 195ff.

HAMMER, Wolfgang (1968) : Wolfgang Hildesheimers Menschenbild. In: Reformatio. Evangelische Zeitschrift für Kultur und Politik, Nr. 17/ Jg. 17, S. 488ff.

- HEIßENBÜTTEL, Helmut (1970): D´Alemberts Ende. Berlin: Luchterhand.
- (1954): Kombinationen. Gedichte 1951-1954. Esslingen: Bechtle.
  - (1970): Über Literatur. Aufsätze. Ungekürzte Ausgabe. München: Luchterhand.
  - (1972): Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971. Neuwied und Berlin: Luchterhand.
  - (1980): Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten. Projekt 3/3. Stuttgart: Ernst Klett.

HEIBERER, Dirk (2002): Das Paradies der falschen Vögel. Wolfgang Hildesheimer in Ambach. In: Literatur in Bayern. Nr. 70 vom Dezember, S. 27ff.

HENRY, Ruth (2007): Die Einzige Begegnung mit Unica Zürn. Hamburg: Edition Nautilus.

HILGART, Johannes (2000): Hans Erich Nossacks Erzählung Nekyia (1947). Versuch einer autobiographischen Inventur, In: Hans Erich Nossack. Leben, Werk, Kontext. Hrsg. v. Günter Dammann. Mainz: Königshausen & Neumann, S. 139ff.

- HILDESHEIMER, Wolfgang (1985): Endlich allein. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1987): In Erwartung der Nacht. Frankfurt a. Main: Insel Verlag.
  - (1980): Mozart. 1. Auflage. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch.
  - (1991): Gesammelte Werke in sieben Bänden, Hrsg. v. Volker Jehle und Lucas Hart Nibbrig, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
  - (1991): Rede an die Jugend. Mit einem Postscriptum für die Eltern. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
  - (1992): Tynset. 1. Auflage. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch.

- (1996): Marbot. 1. Auflage. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch.
- (1999): Briefe. Hrsg. v. Silvia Hildesheimer und Dietmar Pleyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): Hier stehe ich und kann nicht anders. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 69 vom 22./23./24. März, S. 7.

HILL, Linda M. (1976): Language as Aggression. Studies in the Postwar Drama. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 223). Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

HILLRICHS, Hans Helmut (1993): Wolfgang Hildesheimer. Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe >Zeugen des Jahrhunderts<. Hrsg. v. Ingo Hermann. Göttingen: Lamuv Verlag.

HORKHEIMER, Max und W. Adorno, Theodor (2004): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 15. Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer.

HÖTTER, Gerd (1990): Surrealismus und Identität: André Breton „Theorie des Kryptogramms“; eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks. Paderborn: Igel-Verlag, Diss.

HUYSEN, Andreas (2006): Introduction: Modernism after Postmodernity. In: New German Critique Nr. 99, S. 1ff.

ISERNHAGEN, Hartwig (1972): Die Hähne Attikas. Lawrence Durrell und Wolfgang Hildesheimer. In: arcadia Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft Bd. 7. Berlin: Walter de Gruyter, S. 45ff.

JAHNN, Hans Henny (1974): Werke und Tagebücher. Hrsg. v. Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen. Hamburg: Hoffmann und Campe.

- Die Vereinsamung der Dichtung. Hrsg. v. Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen (= Werke und Tagebücher Bd. 7).
- Das Holzschiff. Hrsg. v. Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen. (= Werke und Tagebücher Bd. 2).

JANOVER, Louis (2003): Surréalisme, le surréalisme introuvable. Paris: Sens&Tonka.

JAPP, Uwe (1990): Das Ende der Kunst des Schreibens. Wolfgang Hildesheimer und Sir Andrew Marbot. in Die Kunst zu Enden. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, S. 187ff.

Jauss, Hans Robert (1978): Saggi e studi. I classici sono di nuovo moderni? In: Belfagor. Rassengna di varia umanità. Bd. 33. Florenz: Casa editrice Leo S. Olschki, S. 1ff.

Jehle, Volker (1990): Wolfgang Hildesheimer Werkgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

JENS, Walter (1986): Wolfgang Hildesheimer: Ein bildender Künstler. In: Text u. Kritik. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 89/90 vom Januar, S. 1ff.

JOYCE, James (1989): Finnegans Wake. Hrsg. V. Klaus Reichert u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KESTING, Hanjo (1982): Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur. Berlin: J.H.W. Dietz Verlag.

KETELSEN, Uwe-K. (1993): Pulchra Oculis. Die simulierte Vita des Sir Andrew Marbot. In: Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik. Wrocław: Wydawnictwo. S. 83ff.

KIELINGER, Thomas (1995): Der schlafende Logiker Ernst Jünger und der europäische Surrealismus. In: Über Ernst Jünger Hrsg. v. Hubert Arbogast. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 36ff.

KIESEL, Helmuth (1994): Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger. Heidelberg: Manutius Verlag.

- (1998): Ruf nach starken Männern? Die umstrittenen „Königsdramen“ von Botho Strauß und Peter Handke. In: Die politische Meinung. Monatsschrift zu Fragen der Zeit. Nr. 342/Jg. 43 vom Mai. S. 61ff.

- (2004): Über das Wiedererscheinen von Göttern im jüngeren Drama. In: Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. Hrsg. v. Thomas Oberender. Theater der Zeit. S. 97ff.

KOCH, Rainer (1990): Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit: zur Produktivität des Mythos in moderner Literatur und Philosophie. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.

KOSLER, Hans Christian (1973) : Heissenbüttels Theorie der Moderne. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. Jg. 28, S. 367ff.

LAMPING, Dieter (2003): Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. Hrsg. v. Dieter Lamping. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 7ff.

LEA, Henry A. (1991): Wolfgang Hildesheimer and the german-jewish experience: reflections on Tynset and Masante. In: Monatshefte Nr.1/Bd. 71.

- (1997): Wolfgang Hildesheimers Weg als Jude und Deutscher. In: Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik (Nr. 338). Hrsg. v. Müller/Hundsnurscher/ Sommer. Stuttgart: Heinz.

LENK, Elisabeth (1971): Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus. München: Rogner&Bernhard.

- (1997): Kritische Theorie und surreale Praxis. In: Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie Vernunft und Subversion. Hrsg. v. Dietrich Hoß, Heinz Steinert. Münster: Westfälisches Dampfboot.

LEVI-STRAUSS, Claude (1975): Mythologica IV. Der nackte Mensch 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (1979): Traurige Tropen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LOMMEL, Michael und Roloff, Volker (2004): Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus Hrsg. v. Michael Lommel, Volker Roloff u.a. Bielefeld: transcript Verlag.

LOQUAI, Franz (1993): Flucht aus der Geschichte in die Geheimnisse der Kunst. Wolfgang Hildesheimer und Hamlet. Stuttgart: Metzler.

- (1993): Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler.

LYOTARD, Jean-Francois (1979): La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris: Les Éditions de Minuit.

- (1987): Der Widerstreit. Übers. v. Joseph Vogel. Hrsg. v. Hans-Horst Henschen, München: Wilhelm Fink Verlag. Titel des französischen Originals von 1883 : Le différend. Paris: Les Éditions de Minuits.

- (1988): Heidegger und „die Juden“. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verlag, Titel der französischen Originalausgabe >Heidegger et „les juifs“, Paris: Éditions Galilée.

- (1998) : Postmoderne Moralitäten. Übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Vouillié. Hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag. Titel des französischen Originals von 1993: Moralités postmodernes, Paris: Éditions Galilée.

LINDAU, Ursula (1995): Progressive Universalpoesie. Diss. Bonn.

LÖFFLER, Anneliese (1979): Von Verzweiflung, Wachsein und Tun. Wolfgang Hildesheimers Werke in DDR-Verlagen. In: Berliner Zeitung Nr. 45 vom 22. Februar, S.7.

MATHY, Dietrich (1994): Europäischer Surrealismus oder: Die konvulsivische Schönheit. In: Die literarische Moderne in Europa (Bd. 2): Formationen der literarischen Avantgarde. Opladen: Westdeutscher Verlag.

MARTIN, Jean-Hubert (2003): Das Endlose Rätsel. Dali und die Magier der Mehrdeutigkeit. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

MEAD, Gerald (1978): The Surrealist Image: A Stylistic Study, Frankfurt a. Main: Peter Lang.

MILLER, Norbert (Hrsg.) (1987): Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag.

Nef, Ernst (1975/1976): Die absurde Geschichte; die Fälscher, die Häscher; der Melancholiker. Wolfgang Hildesheimers Weg von der

absurden Geschichte zum subjektiven Erzählen. In: Schweizer Monatshefte/Jg. 55, S. 37ff

NOSSACK, Hans Erich (1961): *Nekyia*. Bericht eines Überlebenden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.

PARKINSON, Gavin (2008): *Surrealism, art, and modern science: relativity, quantum mechanics, epistemology*. New Haven: Yale University Press.

PETUCHOWSKI, Elizabeth Mayer (1975): "Emptiness" and related Images in Wolfgang Hildesheimer's *Tynset* and *Masante*. University of Cincinnati. Diss.

PETZOLDT, Ruth (1995): Der Erzähler als Biograph. In: *New German Review* Nr. 11, S. 18ff

PLEYER, Dietmar (2006): *Wolfgang Hildesheimer. Wo wir uns wohlfühlen*. Mitteilungen aus Italien und Poschiavo. Frankfurt am Main-Leipzig: Insel Verlag.

POLACZEK, Dietmar (1977): Mozartmythos – Modellwechsel. In: *Neue Musikzeitung* Jg. 78 vom Dezember, S. 1 u. 39.

PUKNUS, Heinz (1978): *Wolfgang Hildesheimer*. München: Beck.

RAFFI, Maria Emanuela (1986): *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*. Padova: Cleup.

REENTS, Freederike (2009): Einführung, in: *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Hrsg. v. Freederike Reents. New York: Walter de Gruyter, S. 3ff.

REICHERT, Klaus/Senn, Fritz (1989): *James Joyce. Finnegans Wake*. Gesammelte Annäherungen. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

ROCHE, Gerard (1997): Wahlverwandtschaften und surrealistische Inspiration bei Walter Benjamin. In: *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie*. Hrsg. v. Dietrich Hoß, Heinz Steinert. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 47ff.

RODEWALD, Dierk (1971): Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Dierk Rodewald. In: *Über Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. v. Dierk Rodewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 141ff.

RUOSS, Hardy (1989): Die Welt schweigt – der Mensch spielt, Wolfgang Hildesheimers Antwort auf das Absurde. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 1. Dezember.

SAMUELS, Clarise (1993): Holocaust Visions: Surrealism and Existentialism in the Poetry of Paul Celan. Columbia: Camden House.

SCHALK, Axel (1989): Geschichtsmaschinen: über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters; eine vergleichende Untersuchung. Heidelberg: Winter.

SCHEIBLE, Hartmut (1977): Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. In: Theodor W. Adorno. Edition Text u. Kritik (Sonderband), S. 92ff

SCHERPE, Klaus R. (1982): In Deutschland unterwegs. Reportagen Skizzen Berichte 1945-1948. Stuttgart: Reclam.

SCHLÄGER, Jürgen (1978): Grenzen der Moderne: Gertrude Steins Prosa. Konstanz: Universitätsverlag.

Schifferli, Peter (1957): Als Dada begann. Sonderdruck aus dem Chronik-Teil des Buches >Die Geburt des Dada< Dichtung und Chronik der Gründer; letzteres erschien in Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck und Tristan Tzara beim Verlag der Arche in Zürich 1957. Peter Schifferli Verlag >Die Arche Zürich<.

SCHULZ, Eberhard (1964): Demontage der Liebe, In: Der Kurier vom 19. Oktober, S. 3.

SIEPE, Hans T. (1987): 5 Erkundungen. Essen: Die Blaue Eule Verlag.

SPIES, Werner (1988): Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Köln: Du Mont.

SPIES, Werner (2009) : Surrealismus mehr als Kunst, in: Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, Hrsg. v. Freederike Reents. New York: Walter de Gruyter, S. 11ff.

STEINERT, Heinz (1997): Warum Professor Adorno in späteren Jahren von Surrealismus nichts mehr hielt. In: Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie. Hrsg. v. Dietrich Hoß, Heinz Steinert. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 116ff.

STEINWACHS, Gisela (1971): Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons >Nadja<. Neuwied und Berlin: Luchterhand.

STRAUß, Botho (1999): Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. Hrsg. v. Michael Krüger. München: Carl Hanser Verlag.

- (1992): Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Mit einer Nachbemerkung von Walser, Martin. Ungekürzte Ausgabe, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.



TÄENI, Rainer (1968): Drama nach Brecht. Möglichkeiten heutiger Dramatik. Basel: Basilius Presse.

TISMAR, Jens (1981): Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler.

TZARA, Tristan (1966): Le Surréalisme et L'après-guerre (1947). Paris: Les Éditions Nagel.

VIETTA, Silvio (1992): Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler.

WALSER, Martin (2000): Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede, in: Ders.: Ich vertraue. Querfeldein. Reden und Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WENZEL, Uwe Justus (2008): Der Blick der Katze. Ein Versuch über Claude Lévi-Strauss und das Verhältnis des Anthropologen zur Philosophie. In: Neue Zürcher Zeitung vom 22./23. November.

WEISSTEIN, Ulrich (1983): Wolfgang Hildesheimer's Marbot. Fictional Biography and treatise on comparative literature. In: Yearbook of Comparative and General Literature. Jg. 32, S. 23ff.

WIESENGRUND-ADORNO, Theodor (1997): Negative Dialektik. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Ästhetische Theorie (=Gesammelte Schriften Bd. 7).

- Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 10/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- (1997): Die Kunst und die Künste (= Gesammelte Schriften Bd. 10/1).

- (1997): Jene zwanziger Jahre (= Gesammelte Schriften, Bd. 10/2).

- (1997): Benjamins >Einbahnstraße< (= Gesammelte Schriften, Bd. 11).

- (1997): Rückblickend auf den Surrealismus (= Gesammelte Schriften, Bd. 11.)

- (1979): Ist die Kunst heiter? (= Gesammelte Schriften, Bd. 11)

WOHMANN, Gabriele (1966): Nachtmonolog. In: Zeitwende. Die neue Furche. Jg. 37. S. 56f.

WOLIN, Richard (1997): Benjamin, Adorno, Surrealism. In: The semblance of subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic theory. Hrsg. v. Tom Huhn and Lambert Zuidervaart, Massachusetts Institute of Technology, S. 93ff.

ZINDER, David. G. (1976): The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealistic of Theatre. Ann Arbor: UMI research Press, 1976.

ZÜRN, Unica (1988-2001): Gesamtausgabe in acht Bänden. Hrsg. v. Günter Bose und Erich Brinkmann. Berlin: Brinkmann & Bose.

- (1989): Bilder 1953-1970. Berlin: Brinkmann & Bose.