

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 55 (1975-1976)
Heft: 1

Artikel: Die absurde Geschichte ; die Fälscher, die Häscher ; der Melancholiker
: Wolfgang Hildesheimers Weg von der absurden Geschichte zum
subjektiven Erzählen

Autor: Nef, Ernst

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163074>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

giewirtschaftsdepartements tätig war, oft genug bewusst geworden. Er hat sie auch in Veröffentlichungen beleuchtet, vgl. etwa das Kapitel «Der Fachmann und die Politik» in seinem Buch «Der Verkehr und seine grundlegenden Probleme», Verlag Rittmann AG, Basel 1957, Seite 389ff. – ²Vgl. das Geleitwort von Giuseppe Lepori in Nr. 1/1955 des «Schweizerischen Archivs für Verkehrswissenschaft und Verkehrspolitik». – ³In meinem Aufsatz «Von zwei folgenschweren Mängeln in Parlament und Bundesverwaltung und ein Vorschlag zu deren Überwindung», erschienen in Heft 4/1973 der Zeitschrift «Wirtschaft und Recht», wurde versucht, alle Einzelfragen in Zusammenhang mit der Bildung eines solchen Gremiums soweit zu konkretisieren, dass es leicht fiel, den Entwurf zu einem bezüglichen Bundesbeschluss zu

redigieren. – ⁴Siehe hierzu meinen Artikel «Erdölkrise, Verkehr und Umweltschutz», in «Schweizer Monatshefte», Februar 1974, insbesondere Seiten 771 bis 773. – ⁵Vgl. Meinrad Ochsner: «Der Eigenwirtschaftlichkeitsgrad der schweizerischen Flughäfen», Diplomarbeit an der Universität Bern, September 1974. – ⁶Vgl. meinen Aufsatz «Verkehrswissenschaftliche Betrachtungen zur schweizerischen Gesamtverkehrskonzeption», in Nr. 2/1974 des «Schweizerischen Archivs für Verkehrswissenschaft und Verkehrspolitik», Seiten 129/130. – ⁷Näheres über dieses Podiumsgespräch findet sich in meinem Aufsatz «Energiekrise, Verkehr und Umweltschutz», in «Schweizer Monatshefte», Februar 1974, Seite 780. – ⁸Vgl. meine Artikel in «Der Bund» vom 18. Juni und vom 25. September 1973.

ERNST NEF

Die absurde Geschichte; die Fälscher, die Häscher; der Melancholiker

Wolfgang Hildesheimers Weg von der absurden Geschichte zum subjektiven Erzählen

Wolfgang Hildesheimer hat 1952, mit seinem ersten Buch «*Lieblose Legenden*», in deutscher Sprache geschaffen, was man heute, rückblickend und in Kenntnis der in folgenden zwanzig Jahren entstandenen Stücke Becketts, Ionescos und Harold Pinters, «die absurde Geschichte» nennen kann.

Unter den «*Lieblosen Legenden*» sind welche, die, wüsste man nicht, dass sie von Hildesheimer stammen, für Prosafassungen von Stücken des frühen Ionesco gehalten werden könnten; etwa die Geschichte «*Ich finde mich zu-*

recht», wo einer seine Wohnung durch Freunde allmählich mit kitschigem Mobiliar jeder Art vollgestellt bekommt, bis er sich schliesslich aus dem Bett, wohin er sich zurückgezogen hat, nicht mehr hinausbewegen kann, so zugewachsen ist seine Wohnung mit fremdem Mobiliar, dessen er sich nicht zu entledigen vermag. Das ist ein Ionesco-Thema; jedoch vor Ionesco: das vergleichbare Stück des französischen Autors, «*Der neue Mieter*», stammt erst aus dem Jahre 1957.

Ionesco, der Schöpfer des modernen Absurdismus, stand zu jener Zeit als Dramatiker erst in den Anfängen, war in Deutschland noch unbekannt: «*Die kahle Sängerin*» kam in Frankreich 1950 auf die Bühne; das wichtige Stück «*Die Stühle*» wurde im Erscheinungsjahr der «*Lieblosen Legenden*» in Paris uraufgeführt; die Uraufführung von Samuel Becketts epochemachendem «*En attendant Godot*» fand im Januar 1953 statt. Die absurden «*Lieblosen Legenden*» haben ihre zeitgenössischen Verwandten in Frankreich. In Deutschland war Hildesheimer 1952 – zur Zeit der «Trümmerliteratur» Heinrich Bölls und Wolfgang Borcherts – mit seinem Absurdismus allein einer, der sich lustig machte. Worüber?

Absurdität kommt nicht zustande, wo – wie zum Beispiel im Surrealismus – unmittelbar der common sense ausser Kraft gesetzt ist und daher Unsinn herrscht. Das Absurde ist nicht einfach unsinnig; es ist vielmehr das bei geltenden Gesetzen des common sense diesen Widersprechende. Das Absurde braucht geltende Gesetze, die es dann nicht erfüllt. Aus der dabei entstehenden Überraschung entspringt das Lachen, die Komik, die mit dem Absurden einhergeht.

Das Absurde stellt nicht Freiheit von geltenden Gesetzen dar, sondern es widerspricht ihnen und lässt sie gleichzeitig gelten; es befreit sich von ihnen und bleibt doch an sie gebunden. In diesem Widerspruch verharrt das Absurde.

Wo die Gesetze des common sense ausser Kraft sind, wird alles möglich; andererseits ist innerhalb dieser Gesetze fraglos nur möglich, was ihnen entspricht. Die Absurdität, als ein Drittes, stellt im strengen Sinn das Nicht-Mögliche dar; das Nicht-Mögliche wird hier Ereignis. Und im Lachen beim Absurden wird im Grund das Anstössige dieses sich ereignenden Nicht-Möglichen verborgen.

In diesem Sinn sind Hildesheimers «*Lieblose Legenden*» verbergende Geschichten. In ihrer absurden Komik, in der komischen Unbegreiflichkeit des Nicht-Möglichen wird die verzweifelte Einsicht in die absolute Unbegreiflichkeit des Wirklichen verborgen, die Hildesheimer später, zum Beispiel im «*Nachtstück*» (1963), unverhüllter darstellt: ein Einbrecher hat einen Toten ausgeraubt und macht sich dann zufrieden in der Wohnung des Toten ans Essen, nachdem er noch souverän einen geheimnisvollen

Telefonanrufer abgefertigt hat, der dem Toten immer so sehr Grund zur Besorgnis war:

«Nein, kein Grund zur Besorgnis! Gute Nacht! (Er hängt ab) Kein Grund zur Besorgnis! (Er nimmt sein Butterbrot und beisst ab) Alles fließt, (er trinkt einen Schluck) alles läuft und rutscht, (er kaut) greift ineinander (er schluckt) und schiebt sich zurecht – (er lächelt breit) von ganz allein. (Er frühstückt in Ruhe)¹.»

Der Prozess der geschichtlichen Wirklichkeit und der Prozess eines stumpfsinnigen Ess- und Verdauungsvorgangs werden hier austauschbar in einem beschrieben. In den «*Vergeblichen Aufzeichnungen*» (1962) heisst es über die Wirklichkeit: «... dieses Stegreifspiel von Irrsinn, Niedertracht und Mord².» Und die eindrücklichste prägnante Darstellung dieser Auffassung von Wirklichkeit hat Hildesheimer im Roman «*Tynset*» (1965) geleistet, in der über 25 Seiten sich erstreckenden sogenannten Bettfuge – Fuge deshalb, weil die Auftritte der sieben darin vorkommenden Figuren in der Art einer musikalischen Fuge verschränkt einsetzen und ineinandergeführt werden. Die sieben Figuren, alle unwissend ihrem unmittelbar bevorstehenden Tod durch die Pest entgegengehend, werden in einem Raum, in einem Riesenbett, das zugleich ihr Totenbett ist, zusammengeführt und exerzieren hier die Quintessenz ihres Lebens noch einmal durch, das sind: Habgier, Niedertracht, Geilheit, Enttäuschung und vergebliche Ausbruchversuche. Derart gegeneinander losgelassene, einander entfremdete Einzelne, lediglich im Bett des Todes vereint: das ist Hildesheimers schreckliches Bild der Welt.

In Hildesheimers frühen, absurden Geschichten verbirgt sich die Absurdität der Geschichte, der geschichtlichen Wirklichkeit. Der erste Satz von Hildesheimers Anmerkungen zu seinem Stück «*Mary Stuart*» (1971) lautet: «Indem dieses Stück sowohl <historisch> als auch <absurd> ist, vertritt es die Behauptung, dass Geschichte absurd sei³.» Sein dichterisches Verfahren hat Hildesheimer selber beschrieben in den «*Frankfurter Vorlesungen*» (1967): «Absurde Prosa weist auf das Schweigen der Welt hin, indem sie die Tragikomik der Ersatzantworten beschreibt; indem sie jene anprangert, die sich als Stellvertreter der Welt sehen und Ersatzantworten erteilen, und indem sie jene verspottet, die sich nach den Ersatzantworten richten⁴.»

Die Absurdität der geschichtlichen Wirklichkeit entsteht durch das Verharren im Widerspruch der Konfrontation der Sinnlosigkeit dieser Wirklichkeit, «des Schweigens der Welt» mit dem stets antwortenden, sinnstiftenden, das Unternehmen des Begreifens auf sich nehmenden Menschen, der doch der Träger, der Protagonist dieser Wirklichkeit ist. Der Homo sapiens und das Schweigen der Welt, die doch seine ist: dieser Widerspruch macht diese Welt absurd.

Was bleibt da denn dem Menschen noch zu tun, das nicht Ersatzantwort wäre und dieser Absurdität entginge? Mit dieser Frage zeigt sich die Aporie, in der Hildesheimer sein späteres Werk, vor allem die Romane «Tynset» und «Masante» (1973), aushält.

Die Fälscher, die Häscher

In einem Interview, auf die Frage, welches seiner Werke er eliminieren würde, falls das möglich wäre, nannte Hildesheimer als erstes und als einziges ausdrücklich den Roman «*Das Paradies der falschen Vögel*» (1953). Das Interview entstand 1968⁵. Das Verdikt ist verständlich. «*Das Paradies der falschen Vögel*» ist ein Fälscherroman; «falsche Vögel» – ein metaphorischer Titel – sind die Hauptfiguren dieses Romans: Menschen, die gewandt und gekonnt hochstaplerisch Unehliches für echt ausgeben. Es handelt sich dabei auch um Gefühle und Gesinnungen, meist jedoch um Gemälde. Kulisse des Gaudiums ist ein erfundener östlicher Operettenstaat namens Procegovina. Die Fälscher hauen nicht nur andere, sondern gelegentlich auch einander übers Ohr; und sogar wo einer einmal sein Leben lassen muss – der Erzähler hält das Ganze als Ulk durch.

Wenn auch in diesem Frühwerk Hildesheimers der verbergende Charakter der Geschichte verdeckt wird durch die ungezügelte Fülle komischer Einfälle, bleibt doch der Fälscher als zentrale Figur, die auch in einigen «*Lieblosen Legenden*» auftaucht.

Wo geschichtliche Wirklichkeit als «wertfremd» verstanden ist, «anders könnte ich mir die Greuel der Geschichte nicht erklären» (*Anmerkungen zu «Mary Stuart»*⁶), wird Kultur – auch in der weitesten Bedeutung dieses Worts als das vom Menschen Geschaffene –, die stets ein Versuch ist, Ordnung, Zusammenhänge herzustellen, die nie wertfrei bleibt und immer einen Sinn impliziert, im Bezug auf diese Wirklichkeit zu etwas Unwahrem, zu einer Fälschung dessen, was ist. Und eben diese Unwahrheit stellt der Fälscher positiv dar: er lebt davon.

Der Fälscher macht die Verbreitung von Ersatzantworten zu seinem Geschäft. Er ist dabei unpolitisch. Sein politisches Pendant sind die Figuren der Häscher, die in Hildesheimers jüngstem Roman, «*Masante*», auftauchen. Politisch wäre der Fälscher ein Windbeutel: eigentlich interessiert er sich nur für sich selbst. Aber er weiss um die Unehlichkeit dessen, was er anbietet; er ist nicht verblendet; vielmehr die andern sind es, seine Kunden. Und indem er sich selber die Lüge der Ersatzantworten, von denen er zwar lebt, nicht verheimlicht, sie im Grunde ausschliesslich unernst be-

handelt, ist er wahrhaftiger als jene. Das macht den Fälscher zu einer heitern Figur.

Der Häscher jedoch gehört zu jenen, «die sich als Stellvertreter der Welt sehen und Ersatzantworten erteilen» mit der Verblendung tödlichen Ernsts. Als «gereift im Sicherheitsdienst, Jasager zu Zucht und Ordnung, fest im Sattel», werden sie allesamt in «*Masante*» charakterisiert⁷.

Die Häscher repräsentieren immer die Ordnung eines gesellschaftlichen und politischen status quo; Hildesheimer sieht sie als unhistorische Figuren; sie sind an keine geschichtliche Epoche gebunden: «Auch Gerbers Häscher unterstanden ja in gewisser Weise einem Kirchenstaat, nicht direkt einem Purpurträger natürlich, wenn auch die Purpurträger zu jenen gehören, die mit den Häschern rechnen und sich auf die Ordnung verlassen, der sie entspringen und die sie verbreiten, denn sie wollen das Hohe hoch, das Niedere niedrig halten⁸.»

Zudem sind die Häscher omnipräsent. In «*Masante*» befindet sich der Ich-Erzähler in einer Karawanserei draussen am Rand der Wüste; er hat nichts verbochen, das ihm Anlass geben könnte, die Nachstellungen irgendeiner Polizei zu befürchten. Und doch denkt er an die Häscher, stellt sie sich vor: «Immer in ruhigem Zeitmass, so dass jedermann denken mag, sie hätten kein Ziel, in Wirklichkeit jedoch alert, straff und immer auf dem Sprung, Ausüber, Handlanger, Sbirren, Schergen eines obersten Chefs, der sich niemals oder nur mit Sonnenbrille fotografieren lässt ... Wie sie in Saloniki oder jenseits des Polarkreises oder in Apt heissen, weiss ich nicht, vielleicht laufen sie unter einem Oberbegriff, der das Bild des Furchtbaren gut verhüllt, dennoch sind sie es, und wie leicht könnten sie hierhergekommen sein unter mancherlei Vorwand⁹.» – Der erwähnte Chef, der sich nur mit Sonnenbrille fotografieren lässt, ist eine Klischeevorstellung, keine bestimmte Figur des Romans. Auch die Häscher geistern im Bewusstsein des Ich-Erzählers, ohne dass er jemals auf sie träfe. Hinweise auf SS- oder Gestapofiguren sind manchmal deutlich, aber nie explizit. Es geht nicht um ein bestimmtes historisches politisches System.

Die Häscher sind Gegenbilder einer Angst, deren Objekt sich nicht im einzelnen fassen lässt; deshalb gleichen sie Projektionen eines Verfolgungswahns. Sie sind Bilder der «Furcht in mir, die sich selbständig macht¹⁰». Im Grunde ist es die Furcht, die Angst, hervorgerufen durch die total unbegriffene, das heisst sinnlose Wirklichkeit, welcher der Mensch, durch kein Verständnis, kein Begreifen geschützt, ausgesetzt ist; die Angst vor dem gründlich Unbekannten, das die Welt, doch auch der Mitmensch, darstellt.

Die Häscher haben stets etwas Biedermännisches an sich: Sie sind sicher; «kraftvolle Naturen» werden sie genannt; sie sind «garnichtmalso unreligiös» oder sogar «tief gläubig¹¹». Sie sind keinen Zweifeln an dem Sinn,

den sie begreifen, ausgesetzt. Darin besteht gerade ihre Verblendung. Indem jedem jeweiligen gesellschaftlichen und politischen status quo Regeln, Gesetze inhärent sind, stellt er Ordnung dar, das heisst schafft durch Beschränktheit einen Schein von Sinn; er hebt freilich dadurch die übergreifende Sinnlosigkeit keineswegs auf.

Die Häscher dagegen leben von dem Glauben, dass sie die Welt begreifen, «denn Ordnung muss sein¹²». Sie haben nie Angst, während der Erzähler in «*Tynset*» gerade Angst hat «vor denen, die keine Angst haben¹³». Die Häscher sind getragen von ungebrochener, zweifelsfreier Unwahrheit. Das macht sie sicher, aber zugleich brutal: Sie verkörpern die Brutalität einer falschen Überzeugung, die sich gegen die Wahrheit mit Gewalt behauptet. Sie freilich wissen nicht, was sie tun. In ihrer verblendeten Sicherheit sind sie die typischen Protagonisten einer unbegriffenen Welt. «Agentes in rebus» werden sie in «*Masante*» einmal schlicht genannt¹⁴: wer ungebrochen ernsthaft handelt in dieser Welt, wird wie sie. Häscher oder Fälscher sind die beiden Alternativen aktiven Handelns in dieser Welt.

Der Melancholiker

Hildesheimers Prosastück «*Vergebliche Aufzeichnungen*» beginnt mit den Sätzen: «Mir fällt nichts mehr ein. Kein Stoff mehr, keine Fabel, noch nicht einmal die vordergründigste Metapher. Alles ist schon geschrieben oder schon geschehen, wenn nicht beides, ja meist sogar beides.» Die Idee des «Zu spät» taucht in Hildesheimers spätern Werken immer wieder auf.

«*Den Erben lass verschwenden | An Adler, Lamm und Pfau | Das Salböl aus den Händen | Der toten alten Frau*» konnte der junge Hofmannsthal schreiben und der Situation des Erben noch ihre Herrlichkeit abgewinnen. Für Hildesheimer ist die Überlieferung, das Kulturgut, das dem Erben zur Verfügung steht, «Strandgut ... Teil und Abfall, den das grosse Unbegreifliche über die Wege gestreut hat, um uns zu verwirren¹⁵». Die überlieferte Kultur hat verdeckenden Charakter: ein Sinnritual, das die grundlegende Sinnlosigkeit, die Unfähigkeit des Menschen, die Welt tatsächlich zu verstehen, verdeckt. Angesichts dieses unausweichlichen Einerlei gibt es nichts Neues zu sagen noch zu tun oder vielmehr: es fehlt jede Motivation, etwas Neues zu sagen oder zu tun.

Mit solcher Resignation entzieht sich bei Hildesheimer der Melancholiker dem Handeln; zum Beispiel der Melancholiker Hamlet, dem ein unvollendet gebliebener Roman des Autors aus dem Jahre 1961 gilt, wo der Satz steht: «Jetzt war für mich der Moment gekommen, mich aller Verantwortung zu entziehen, zu zeigen, dass ich nicht gewillt war, die Welt, so

wie sie ist, hinzunehmen, mich darin einzurichten¹⁶.» Der Melancholiker zeigt, dass er nicht gewillt ist, die Welt, so wie sie ist, hinzunehmen, indem er sich aller Verantwortung entzieht. Er unternimmt nicht den Versuch zu verändernden Taten, sondern er zieht sich zurück von der Welt des Handelns; «Einziehen des Ankers» wird dieser Rückzug in «*Tynset*» einmal genannt¹⁷.

In «*Zeiten in Cornwall*» (1971) spricht der Autor von Fenstern als den «unentbehrlichen Requisiten der Melancholie», denn «es weitet sich da ein Horizont der Sehnsucht, des Verlangens, allem ... zu entrinnen¹⁸». Unmittelbar vor der vorhin zitierten Stelle aus dem Hamlet-Roman lässt der Autor seine Hauptfigur erleichtert feststellen: «Vielleicht wird all dies eines Tages zu lesen sein, nur werde ich diesen Tag nicht mehr erleben, mir schlägt bald die Stunde, dafür ist gesorgt.» Letzter Fluchtpunkt des Rückzugs des Melancholikers, seines der Welt-Entgehens, ist die absolute Leere, der Tod. Entsprechend ist, in Abwandlung des geläufigeren «horror vacui», in «*Masante*» vom «amor vacui» die Rede¹⁹.

Der Melancholiker wird in den späten Romanen Hildesheimers, «*Tynset*» und «*Masante*», zu einer zentralen Figur. Der Autor führt da das Paradoxon weiter, das im Prosastück aus dem Jahre 1962 bereits im Titel stand: «*Vergebliche Aufzeichnungen*». Im Unterschied zu den Figuren der Fälscher und der Häscher ist der Melancholiker allerdings keine Figur des Erzählstoffs mehr, sondern der Erzähler selber, der Ich-Erzähler. Der frühere Versuch, anhand des Hamletstoffs auch den Melancholiker in überlieferter Erzählweise zu einer erzählten Figur zu objektivieren, scheiterte. Es gelang Hildesheimer nicht, den Melancholiker als Rolle darzustellen. In «*Tynset*» und «*Masante*» greift die Lage des Melancholikers, etwas zu sagen, wo es nichts mehr zu sagen gibt, das Erzählen selber, die Erzählstruktur an.

Schon in den «*Vergeblichen Aufzeichnungen*» heisst es: «Das scheint mir heute die beste, wenn nicht gar die einzige Art zu sein, wie man die Wahrheit einigermaßen überzeugend zum Ausdruck bringen kann: indem man sie still für sich hersingt²⁰.» «*Tynset*» und «*Masante*» enthalten keine durchkomponierte, völlig objektivierte Handlung, sondern setzen sich zusammen aus Gedanken, Selbstreflexionen des Ich-Erzählers und daran anknüpfende Erzählstücke. Dem entspricht auch der Entstehungsprozess dieser beiden Werke: der Autor hat jeweils einzelne Stücke unabhängig voneinander geschrieben und am Schluss dann aus der Fülle von Material ausgewählt und zusammengestellt. Das ist nur möglich, weil keine durchgehende Handlung aufgebaut wird, die sich mit ihren eigenen, immanenten Ansprüchen, mit ihrer Selbständigkeit solcher Komposition von aussen widersetzen würde.

Im Gegensatz zu seinen frühern Werken, deren Ort und Personen der

Handlung fiktiv sind, spielen hier die Geschichten des Ich-Erzählers und auch seine eigene Existenz an Orten und mit Figuren und Gegenständen aus der historischen, objektiven Wirklichkeit. Masante zum Beispiel ist der Name des Hauses in Urbino, wo Hildesheimer zeitweise wohnt. Aber diese Wirklichkeitsstücke zeugen nicht von einer eigentlichen Hinwendung, einem tatsächlichen Bezug zu dieser Wirklichkeit. Die Objektivität der Orte und Figuren verlockt zur Verifikation, aber sie täuscht: Die Geschichten sind alle dennoch zum grossen Teil erfunden. Der Ich-Erzähler übt in diesen Geschichten einen freien, mit der Verantwortung zur objektiven Verifikation spielenden, sich ihr aber doch entziehenden Umgang mit der Wirklichkeit. Es sind subjektive Geschichten.

Die subjektive Geschichte dieser Art ist der erzählerische Ausweg des Melancholikers, noch etwas zu sagen, wo nichts mehr zu sagen ist, sein erzählerisches Still-für-sich-Hersingen. Von Traumaufzeichnungen oder Phantastereien unterscheiden sich diese subjektiven Geschichten durch ihre nicht blinde, sondern selbstbewusste Subjektivität: sie verschweigen ihre subjektive Beschränktheit, das heisst ihre objektive Fragwürdigkeit, nicht, sondern weisen gerade auf sie hin, indem sie mit Hilfe von Wirklichkeitsstücken zur objektiven Verifikation verleiten, die unmöglich ist. Die Subjektivität bekennt sich hier zu ihrer Privatheit und nimmt ihre objektive Belanglosigkeit wissend in Kauf.

In «*Tynset*» resigniert der Ich-Erzähler, der Melancholiker doch am Ende, nachdem er eine schlaflose Nacht lang Tynset – einen zufälligen norwegischen Ortsnamen – in Gedanken zum grossen Reiseziel, zum Ziel schlechthin, zur privaten Formel endgültiger Erfüllung aufgebläht hat. In einer Art Rücknahme des oben angeführten Satzes aus dem Hamlet-Roman heisst es zum Schluss, mit einem Anflug von Zynismus: «Ich werde Tynset entfliehen lassen, werde es vergessen, verdrängen, ja ... ich werde so tun, als sei alles keine Willkür, alles in schönster bester Ordnung²¹.»

In «*Masante*» schliesslich kommt der melancholische Ich-Erzähler zu seiner Erfüllung, zum absoluten Entrinnen vor Eingriffen in die Wirklichkeit, das heisst: zum Tod. Er spinnt seine Gedanken und Geschichten in einer Karawanserei am Rand einer Wüste; der Verlockung durch die Leere der Wüste kann er zum Schluss nicht widerstehen und er verläuft sich in der Wüste. Sein vollends der Welt-Entgehen wird durch das Unlogischwerden seines Denkens in den letzten Sätzen des Romans angedeutet. Mit der Auflösung seines Denkens ist er für den Roman nicht mehr da; er könnte nur noch objektiv existieren.

Zwischen dem Autor und dem Ich-Erzähler in «*Tynset*» und «*Masante*» herrscht weitgehende Identifikation. Zahlreiche autobiographische Daten in den beiden Werken deuten darauf hin; Hildesheimer hat in

einem Interview selbst bestätigt, dass er sich «sehr stark» mit seinem Ich-Erzähler identifiziere; in demselben Interview heisst es auch in bezug auf die beiden Romane: «... der Ich-Erzähler, also die Figur, meine Identifikation²².» Diese starke Identifikation gehört zur Subjektivität, zum Stillfür-sich-Hersingen der späten hildesheimerschen Erzählweise.

«Kein Thema, eine Verfassung²³»: so wird einmal in «*Masante*» formal der Gegenstand des Romans bezeichnet. Nicht im vollendeten Werk, sondern im Schreibprozess vollzieht Hildesheimer, was dem Intellektuellen einzig noch bleibt in einer gesellschaftlichen Lage, wo er sich keines verändernden Einflusses anheischig machen kann und er sich doch mit der Welt, so wie sie ist, nicht zufrieden geben kann, nämlich: diesem Missverhältnis Ausdruck zu verleihen. Dabei ist der Ich-Erzähler identisch mit dem Autor bis dorthin, wo der Ich-Erzähler nicht mehr existiert; das ist dort, wo die Objektivität beginnt. Die im Schreibprozess sich vollziehende Identifikation mit der rein subjektiven Existenz des Ich-Erzählers stellt für diesen Autor zugleich die Identifikation mit einem erfüllten Wunschtraum dar.

¹Nachtstück; edition suhrkamp 23, S. 101. – ²Vergebliche Aufzeichnungen; edition suhrkamp 23, S. 35. – ³Mary Stuart; Frankfurt a. M. 1970, S. 75. – ⁴Zwei Frankfurter Vorlesungen; edition suhrkamp 297, S. 66. – ⁵Selbstanzeige, Schriftsteller im Gespräch; hrsg. Werner Koch; Fibü 1182, S. 94. – ⁶Mary Stuart, S. 78. – ⁷Masante; Frankfurt a. M. 1973, S. 127. – ⁸Ebd. S. 217. – ⁹Ebd. S. 180f. – ¹⁰Ebd. S. 71. – ¹¹Ebd. S. 181f. – ¹²Ebd. S. 212. –

¹³Tynset; Frankfurt a. M. 1965, S. 39. – ¹⁴Masante, S. 137. – ¹⁵Vergebliche Aufzeichnungen, S. 18f. – ¹⁶(Versch. Verfasser:) Aus aufgegebenen Werken; Frankfurt a. M. 1968, S. 142. – ¹⁷Tynset, S. 87. – ¹⁸Zeiten in Cornwall; Frankfurt a. M. 1971, S. 74. – ¹⁹Masante, S. 63. – ²⁰Vergebliche Aufzeichnungen, S. 31. – ²¹Tynset, S. 268f. – ²²Selbstanzeige, S. 90f. – ²³Masante, S. 21.