

Dr. Henrike Walter
Universität Hamburg
Walter A. Berendsohn-Forschungsstelle
für deutsche Exilliteratur

„Why do we not have a word for ‚schweigen‘?“ Bilingualität als irritierendes Moment in Wolfgang Hildesheimers Roman *Marbot*

ABSTRACT

„Why do we not have a word for ‚schweigen‘?“ Bilingualism as a moment of irritation in Wolfgang Hildesheimers novel *Marbot*

Wolfgang Hildesheimer, born in Germany in 1916, emigrated to England at the early age of nine and spent long parts of his youth and adolescence in and around the British Isles. He adapted the English language most easily and proved his bilingual capacities when he worked as translator at the Nuremberg Trials. In 1981, he wrote his novel *Marbot*. It is the meticulously composed fictional biography of a young English gentleman who lived around the end of the 18th century and spent his life travelling through Europe, thereby meeting many of the prominent figures of his age. The text is written in English and German, mounted with letters and comments of Marbot's confidants and acquaintances. My paper focuses on the question in which way the author combines the two languages and how he deliberately exploits the minimal differences between translations to create a maximum of meaning. It is shown that the particular use of bilingualism and/or translation reflects certain stages in the protagonist's disposition, thus not only revealing the hidden truths of his psychological development but also subtly referring to Marbot-Hildesheimer's intricate relation to culture itself.

Einleitung

„Dieses Buch [*Marbot*] war für mich eine Art Bilanz alles dessen, was ich selbst aus dem Schreiben von Fiktion und Biographik gelernt – und somit eine Engführung aller Wege, die ich, seit ich schreibe, verfolgt habe, – oder, vorsichtiger: zu verfolgen versucht habe: den der Essayistik, den der Kunstästhetik und den der Übersetzung schwieriger Texte“¹. So formulierte Wolfgang Hildesheimer 1982 in seiner Dankesrede vor der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, was den Reiz, die Motivation und zugleich die besondere Herausforderung der *Marbot*-Biographie für ihn bedeutete. *Marbot*

¹ Wolfgang Hildesheimer, Dankrede vor der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 1982.

ist Hildesheimers fünfter Roman – auch wenn der Autor diese Gattungsbezeichnung ablehnte und schon auf dem Titel die Zuordnung „Biographie“ vornahm. Doch *Marbot* ist eine fiktive Biographie, und obschon der Autor sich in ungewohnter Anpassungsfreude an den Konventionen des Genres orientiert, spricht einiges dafür, die Gattungsbezeichnung „Roman“ beizubehalten. Der für den vorliegenden Beitrag ausschlaggebende Grund ist ein pragmatischer; die komplexe Gattungsdiskussion hier wieder aufzurollen, wäre für die Analyse vollkommen überflüssig. Im Mittelpunkt stehen hier vielmehr die sprachlich-formalen Aspekte, die das Werk tatsächlich in besonderer Weise auszeichnen: Die Überzeugungskraft von *Marbot* lebt wesentlich aus der Engführung mehrerer sprachlicher Ebenen, des Englischen und des Deutschen. Da die hierfür unerlässliche Mehrsprachigkeit des Autors im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner durch die nationalsozialistische Vertreibung bedingten Emigration steht, werden zunächst einige theoretisch Überlegungen zum Thema Übersetzen/Mehrsprachigkeit im traditionellen literarischen Kontext, aber auch und vor allem im Kontext von Exil und Vertreibung anzustellen sein. Hildesheimer wird dabei jener großen Gruppe mehrsprachiger Autoren zugeordnet, die ihre exilbedingte Mehrsprachigkeit schöpferisch umsetzten, bei denen aber nichtsdestoweniger nachhaltige Spuren des Verfolgungstraumas erkennbar sind. Anhand der Analyse von *Marbot* wird dann deutlich werden, in welcher Weise Mehrsprachigkeit selbst zum formalen Ausdrucksmittel wird, also möglicherweise dort formal Sinn zu stiften vermag, wo dieser gerade in der Fülle der zur Verfügung stehenden Ausdrucksformen inhaltlich verloren zu gehen droht.

1. Übersetzung als Element moderner Literatur

„Lebensmetaphorische Konnotation“

Die Übersetzung literarischer Werke stellt von jeher einen besonderen Reiz, eine besondere Herausforderung dar, derer sich Literaten wie Linguisten mit gleichem Eifer, wenn auch höchst unterschiedlichen Zielsetzungen und – manchmal – Ergebnissen widmeten. Die Motivation dafür, ein Werk von einer in die andere Sprache zu übertragen, ist neben dem fachlich-wissenschaftlichen Interesse des Philologen häufig auch eine ganz spezifische Begeisterung, ein literarischer Lebensdrang: Das Werk, in einer Sprache vielleicht schon viel gelesen, vielleicht schon allzu eingehend erforscht, soll nicht im Sumpf der Masse untergehen, sondern sich erneuern, indem es sich vervielfacht. Dass diese Vervielfachung, sofern sie eine sprachliche Umwandlung erfordert, auch

eine inhaltliche Veränderung bedingt, liegt auf der Hand, tut aber dem Reiz der Sache keinen Abbruch – im Gegenteil: Durch die gelungene Übersetzung vermag das literarische Werk neue Bedeutungsaspekte hinzuzugewinnen, während die alten als Erinnerung an den Original-, den Prä-Text, hindurchschimmern. Hieraus speist sich die traditionelle lebensmetaphorische Konnotation des Übersetzens, das eben auf ein Fort-, ein Weiterleben ausgerichtet ist, aber auch ein Vermehren und organisches Wachstum bedingt, das als synchron zu erwerbendes „zweites Leben“ den Übersetzungsprozess wie auch den des Erwerbs einer Fremdsprache begleitet.²

Neben der vollständigen Übersetzung ganzer Werke besteht aber noch eine zweite Möglichkeit, das Wechselspiel zweier Sprachen in und für die Literatur und ihre Rezeption fruchtbar zu machen: die Sprachmischung, die Verbindung zweier unterschiedlicher Sprachen in ein und demselben Werk – sei es in Form der Abfassung ganzer, isolierter Passagen in jeweils unterschiedlichem Idiom, sei es in Form von „Einsprengeln“, Einzelwörtern oder -sätzen, die im Ganzen des Werkes gleichsam metonymisch-synekdochisch eine ferne Welt konnotieren. Gerade das Indirekte, Angedeutete dieser Repräsentation birgt ein immenses Potential mitschwingender Bedeutung: Utopien, Wertesysteme, kulturelle Eigenheiten und Traditionen können je nach Vorbildung und Disposition des Rezipienten von diesem „erkannt“, erahnt oder auch übersehen werden. Das Spiel mit der Ambiguität birgt Risiken des Missverstehens, eröffnet aber dafür auch gewaltige Spielräume kontextueller und kulturübergreifender Sinnstiftung.

Postmoderner Paradigmenwechsel

Während die traditionelle Übersetzungstheorie diese fruchtbaren Aspekte der Sprachvermittlung in den Vordergrund stellt, tritt mit der Postmoderne ein entscheidender Paradigmenwechsel ein. Entscheidend für die durchgängig positive Konzeption tradierter Übersetzungsmodelle ist auch noch die Vorstellung von einem vormateriellen Sinn der Sprache, die Idee also, dass es eine Idee *vor*, oder vielleicht besser: *jenseits* des sprachlich ausgedrückten gibt. In diesem Modell ist der Signifikant als etwas Konkretes Nichtsprachliches gedacht, das mithilfe unterschiedlicher Signifikate vermittelbar ist. Bedeutung bestünde dann in relativer Eindeutigkeit, gebunden an und eindeutig identifizierbar durch den Inhalt von Worten. Mit der Postmoderne lösen sich

² Vgl. Johann Strutz/ Peter V. Zima (Hrsg.), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Beiträge zum Symposium anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Instituts für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt. Tübingen 1996*; S. 8.

die grundlegenden Fundamente dieser Konzeption auf bzw. werden dekonstruiert. Da nun schlechthin alles als „Text“, mithin als sprachlich vermitteltes Konstrukt und Bedeutung lediglich als momenthaft konstituiertes Resultat sprachlich-textueller Interaktion erkannt ist, muss zwangsläufig auch die Vorstellung der Übersetzbarkeit eines wie auch immer gearteten, vormateriellen „Sinns“ der Wörter aufgegeben werden. „Bedeutung“ wird zum Element eines volatilen Spiels der Interaktanden, konstituiert im jeweils subjektiv-situativen „Bedeutungserlebnis“³. Somit ist es ebenso unmöglich, eine Sache auf zwei verschiedene Weisen zu sagen, wie etwas zu übersetzen und dabei Bedeutung unverändert zu lassen. Derridas Forderung, den Begriff der Übersetzung durch einen Begriff der Transformation zu ersetzen⁴, ist dann auch nur folgerichtig. Problematischer ist indes die Konsequenz, den Sprachwechsel bzw. die Sprachmischung – im Subjekt wie im Text, was ja postmoderner Auffassung zufolge ohnehin nahezu das Gleiche ist – als Originalitätsverlust und damit Sinnverlust zu rezipieren und daher negativ als Konstituenten eines Prozesses anzulegen, der quasi notwendig in Sprachlosigkeit, in einen für das Individuum tödlichen Zustand münden würde, in dem keine Sprache mehr Muttersprache sei.⁵ Fraglos bedeutet der Wechsel von einer Sprache in die andere, zumal wenn er mit erzwungenen, gar gewaltsamen Veränderungen der Lebenssituation verbunden ist, einen dramatischen Einschnitt und wirkt sich auf die Identitätskonzeption des Individuums nicht selten dramatisch aus. Allerdings kann diese Auswirkung durchaus auch eine positive, fruchtbare sein: Wir wissen von vielen Autoren, bei denen der Wechsel des sprachlichen Umfeldes einen gewaltigen kreativen Impuls bedeutete; wir wissen sogar von einigen, die erst in ihrer biographisch „zweiten“ Sprache überhaupt zum Schreiben oder doch zu qualitativen Höchstleistungen gelangten.

Todesmetaphorik

Ohnedies erscheint es im Kontext der Postmoderne naiv und höchst ignorant, von einem „Original“, einem literarischen Erst-Text auszugehen. Mehrsprachige Texte oder Textkorpus machen vielmehr auf besondere Weise deutlich, dass sich hinter jedem vermeintlichen „original“ immer ein neuer Prä-Text verbirgt respektive zum Vorschein kommt. So verweist die

³ Vgl. dazu S. Fish, *Literatur im Leser. Affektive Stilistik*, in: R. Warning (Hg), *Rezeptionsästhetik*. München 1975, S. 205.

⁴ Jacques Derrida, *Positions*, Paris 1972, S. 31.

⁵ Vgl. Strutz/Zima, a.a.O. S. 9.

Mehrsprachigkeit wie auch die Übersetzung als literarischer Topos metaphorisch auf Literatur und ihre Intertextualität schlechthin, „ihr unendliches Sich-Losreißen von jedem fixierten Sinn und die unendliche Kette der Bücher, die auf keine eindeutige Herkunft festlegbar sind“⁶. Leugnen läst sich indes nicht, dass gerade im Zusammenhang mit Emigration und Vertreibung der Übersetzung, dem Wechsel von einer Sprache in die andere, eine besondere Konnotation zueigen ist, die durch den postmodernen Paradigmenwechsel vielleicht nur noch fester theoretisch fundiert wird. „Als Folge der Sprachauffassung der Moderne erscheint Übersetzen als Tätigkeit, die Signifikant und Signifikat verändert oder gar zerstört und das Verstehen behindert; Übersetzen wird so zur geeigneten Metapher für andere Prozesse der Un-Über-Setzbarkeit, des Sinnverlusts, der Sinnzerstörung, des Sterbens oder Gestorbenseins...“⁷, so formuliert es Judith Klein und belegt ihre These in einem weiten Bogen mit dem Verweis auf Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, William Boyds *Kork* und Imré Kertesz' *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. In allen dreien steht das Übersetzen im Kontext des Todes; in allen dreien ist der Platzierung des Topos ein Bruch mit der Welt vorausgegangen. Übersetzen werde so zur Metapher „für das Nicht-ins-Leben-rück-übersetzen-können“; die übersetzenden Individuen betrieben mit dem Akt der Übersetzung schon die Abkehr von ihrer „lebendige[n] Subjektivität“, insofern als sie einerseits auf die Fülle des Bedeutungsspiels und andererseits auf eigene Sinnkonstitution als Ganzes verzichteten. Der Tod stellt dann nur noch die radikalste Form der Aufhebung von Subjektivität überhaupt dar.

Zwischen den extremen Positionen der bejahend-konstruktiven und der verneinend-negativen Übersetzungskonzeption bleibt eine Menge Spiel, den Autoren wie Wissenschaftler für sich fruchtbar machen können und gemacht haben. Außer Zweifel kann dabei wohl postuliert werden, dass Übersetzungen und noch viel mehr die zwei- oder mehrsprachigen Texte immer mehreren Ordnungen angehören oder doch auf diese Bezug nehmen. Indem sie das eigentlich Getrennte vermischen, evozieren sie (gezielt oder willkürlich?) ein hohes Maß an Ambiguität. So zieht diese Form der Darstellung vor allem diejenigen an, die der vermeintlich so festen Abgrenzungen und Sicherheiten der „Ordnung“ nicht mehr bedürfen“ – oder, und das ist im vorliegenden Kontext weitaus relevanter, die sie als nicht tragfähig durchschaut haben.

⁶ Judith Klein: Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur; in: Strutz/Zima, a.a.O., S. 113-122; S. 113.

⁷ Ebd. S. 115.

2. Übersetzen im Kontext Exil/Emigration

Wolfgang Hildesheimer als Exilant

Wolfgang Hildesheimer, 1916 in Deutschland (Hamburg) geboren, verließ das Land seiner Muttersprache bereits als Neunjähriger, als ihn seine Eltern zu Bildungszwecken nach England schickten. Hier ging er zur Schule, bis die nationalsozialistische Machtergreifung und die damit verbundene Verfolgung auch die Eltern zur Ausreise bewogen. Die Familie emigrierte dann gemeinsam weiter nach Palästina, wo Hildesheimer seine Schulausbildung beendete und eine Schreinerlehre anschloss. Er kehrte nach England zurück, um Malerei und Bühnenbildnerie zu studieren – letzteres wohl eine eher pragmatische Konsequenz des Umstandes, dass er als Farbenblinder nie „so frei in die Farbtöpfe hätte greifen können“, wie er es für seine Berufung als bildender Künstler wohl für notwendig befunden hätte.

1946 meldete sich Hildesheimer als Simultandolmetscher in englische Dienste und wurde als Übersetzer und Gerichtsschreiber bei den Nürnberger Prozessen eingesetzt. Erst danach begann er seine Tätigkeit als Schriftsteller, zunächst mit Erzählungen und Hörspielen, wurde Mitglied der Gruppe 47 und erregte erhebliches Aufsehen mit einer Rede *Über das Absurde Theater* (1960), in der er seine Vorstellung von der Welt als Absurde unverstellt und mit erheblichem Geltungsanspruch postuliert. Unzweifelhaft ist in diese Vorstellung sein biografisches Erleben, die Präsenz von Verfolgung und Ermordung in seiner eigenen Familie ebenso wie in der übergreifenden Gemeinschaft der jüdischen Emigranten in Palästina, die Erfahrung des totalen Zusammenbruchs abendländisch-humanistischer Kultur- und Wertvorstellungen im Kontext des Holocaust eingeflossen, wobei die Tätigkeit als Dolmetscher der Nürnberger Prozesse dem ohnehin schon als solches angelegten Weltbild des jungen Emigranten noch erheblichen Nachdruck verliehen haben mag. Hildesheimer hat die Themen Verfolgung und Vertreibung, aber und vor allem auch das Absurde an sich in seinen Werken nahezu durchgängig thematisiert; wo sie nicht selbst expliziert werden, bilden sie doch die Folie, vor der Inhalt und vor allem auch Form des Geschriebenen zu verstehen sind. Obschon er selbst sich zeitlebens nicht als Emigrant versteht und auch nicht als solcher bezeichnet wissen will – „Von einer Emigration, zumindest von einer bewussten Emigration, kann eigentlich nicht die Rede sein. Ich fühle mich auch gar nicht

emigriert⁸, bleibt es ein unleugbarer Tatbestand, dass Hildesheimer aus politischen Gründen nicht in sein Geburtsland zurück kehren konnte. Nach 1946, nach Nürnberg, verließ er Deutschland erneut und siedelte sich, „des besseren Klimas wegen“, in der Schweiz an – eine für Emigranten so bezeichnend doppeldeutige und auffallend häufig Begründung für das „zweite Exil“, die vor dem Hintergrund von anderen Äußerungen Hildesheimers über die politische Lage bzw. das Bewusstsein in Deutschland noch an Harmlosigkeit verliert („Ich bin Jud. Zwei Drittel aller Deutschen sind Antisemiten. Sie waren es immer und werden es immer bleiben“⁹).

Tatsächlich war aber für Hildesheimer der Erwerb des Englischen zunächst keine erzwungene Notwendigkeit, sondern Teil eines durchaus anspruchsvollen Bildungsprogramms. Dem Heranwachsenden fiel der Spracherwerb nicht schwer, rückblickend gibt er sogar an, sich von Anfang an im Englischen heimisch gefühlt zu haben: „When I first came to England, one of my sensations must have been that I was nearer to my aim“¹⁰. Das Deutsche blieb indessen offenkundig vertraut, so dass sich der spätere Autor mit gleicher Geläufigkeit beider Sprache bedienen konnte. Interessanterweise trat dabei allerdings nicht der Effekt ein, dass die Geläufigkeit einer muttersprachlichen Vertrautheit gleichkam, im Gegenteil: In Bezug auf beide Sprachen, das Deutsche und das Englische, entwickelte Hildesheimer jene besondere Sensibilität, die sich erst aus der Erfahrung der Distanz heraus einstellt.

Mehrsprachigkeit in Werken der Emigration

Eine solche Distanz ist keine Seltenheit bei Autoren, deren Mehrsprachigkeit mehr oder weniger unmittelbar mit Vertreibung und Emigration zusammenhängt¹¹: Die bekanntesten unter ihnen, in deren Werken sich Mehrsprachigkeit und Polylingualität auswirken oder unmittelbar finden lassen, sind wohl Georges-Arthur Goldschmidt, Michael Hamburger, Stefan Heym, Henry Kreisel, Jakov Lind, Klaus Mann, Hilde Spiel, Peter de Mendelssohn, Robert Neumann, Manès Sperber, Erich Fried und Peter Weiss. Letzterer formulierte die Auswirkungen des Exils auf seine sprachlich-literarische

⁸ in: Hanjo Kesting, Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur. Berlin/Bonn 1982; S. 59, S. 58.

⁹ in: Marcel Reich-Ranicki, Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. 3. Auflage, München 1993, S. 47f.

¹⁰ Hildesheimer 1945, zit. nach Volker Jehle: Werkgeschichte. Frankfurt a. M. 1990, S. 116; ohne Angabe.

¹¹ Der Linguist B. K. T'son prägte für diese Autorengruppe den Begriff der literarischen „SWONALS“, ein Akronym für ‚Speakers without a native language‘. Vgl. B.K.T'son: The Language of SWONALS. In: Elements of Theory. Hrsg. v. Beatens Beardsmore. Brüssel 1981, S. 125-165.

Produktion einmal selbst: „Wenn er jetzt zur Sprache zurückgriff, die er damals gesprochen hat, dann sah er in dieser Sprache nur noch ein Werkzeug zwischen anderen Werkzeugen... So wie er seiner selbst nicht sicher war, war er auch der alten Sprache nicht mehr sicher. Gleichzeitig mit dem Versuch, sich wieder zu entdecken und neu zu bewerten, musste auch diese Sprache wieder neu errichtet werden... So kommt der Schreibende mit einem Umweg über den Zerfall und die Machtlosigkeit zum Schreiben“¹². Über Erich Fried, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit über dreißig Jahren in London lebte, schrieb Marcel Reich-Ranicki: „...hier scheint die stimulierende Wirkung des Exilaufenthalts besonders deutlich. Ein Grundelement der Lyrik und der Prosa Frieds ist das Wortspiel, das sich meist von einer außerordentlichen Reizbarkeit für Lautübereinstimmungen oder Lautähnlichkeiten im Deutschen nährt. Dass diese Reizbarkeit erst durch die Distanz zum Alltagsdeutsch [...] gewonnen werden konnte, muss zumindest als sehr wahrscheinlich gelten.“¹³

Natürlich finden sich in den literarischen Werken der von Vertreibung und Emigration Betroffenen höchst unterschiedliche Formen und Varianten der sprachlichen Repräsentation. Die Bandbreite ist so groß, dass bis heute keine klare Typologie der mehrsprachigen Literatur im Kontext des Exils vorliegt; diesbezügliche Versuche verbleiben meist bei der deskriptiven Erfassung eines Auswahlkorpus. Eine der zentralen Fragen bei der Analyse solcher Werke und ein wichtiges Unterscheidungskriterium ist der Umstand, ob das sich zweier oder mehrerer Sprachen bedienende Werk ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt oder ob mit der Sprachdurchmischung ein erkennbarer, absichtlicher (?) Bruch vorliegt. Für beides gibt es Beispiele: Bei Ivan Goll, *Les Cinq Continents*, ist die Einheit des Werkes einerseits durch die Behandlung derselben Themen in unterschiedlicher Perspektivierung gegeben, andererseits durch einen spezifischen, sprachlich vermittelten Kosmopolitismus, der „sich gleichsam a priori um eine Verbindung, einen Austausch zwischen den Literaturen unterschiedlicher Nationen und Kulturkreise bemüht“¹⁴. Bei Elazar Benyoëtz, sind sprachliche Interferenzen als bewusstes Kunstmittel auf der Ebene der literarischen Form angesiedelt; über den Anschluss an hebräische Literaturformen in deutscher Sprache zielt Benyoëtz so auf die Etablierung eines interreligiösen Diskurses ab. Bei Ruth Eis ist die Aneignung der fremden Sprache bzw. des fremden Idioms schlicht nicht vollständig gelungen, hier

¹² Peter Weiss: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 186f.

¹³ Reich-Ranicki, Marcel: *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*. München 1973; S. 52.

¹⁴ In Strutz/Zima, S. 82.

bleibt vielmehr die deutsche Literaturtradition auch beim Schreiben in fremder Sprache spürbar präsent.

Zwar sind Sprachmischungen in der Regel als bewusste ästhetische Kunstgriffe inszeniert und damit als poetische Abweichung innerhalb des jeweiligen Werkes (als Einheit) zu betrachten, doch gehen sie über das bloße linguistische Spiel sprachlicher Virtuosität zumeist hinaus. Sie reflektieren einerseits das besondere Verhältnis der biografisch ersten zur biografisch zweiten, dritten oder sogar vierten sprachlichen Identität und reflektieren damit auf besondere Weise, „wie die komplizierte persönliche und kulturelle Situation des Autors unter bestimmten Umständen ihren Ausdruck in einer problematischen Textidentität findet, in der sich Original, Selbstübersetzung, Fremdübersetzung und Selbstentlehnung im Rahmen verschiedenster kultureller Transferprozesse mischen“¹⁵.

Dass der Wechsel der literarischen Sprache, sei es durchgängig oder auf Einzelwerke beschränkt, mit Bedingtheiten der biografischen Identität zusammen hängt, liegt auf der Hand. Das Problem der Identität ist in der Literatur der Emigranten insbesondere der zweiten Generation ein vorherrschendes; Humboldts These von der „Verwachsenheit“ von „Boden, Mensch und Sprache“¹⁶ findet hierin ihre manchmal dramatische Bestätigung. Während aber die zumeist semiprofessionelle Übersetzertätigkeit der Emigranten in ihrem Zielland vielfach nicht nur kulturvermittelnde Funktion hatte, sondern auch ein Medium der Akkulturation der Übersetzer im neuen Kulturraum darstellte, gibt es doch eine relativ große Gruppe zweisprachiger Autoren, die trotz längerer Absenz ausschließlich in der biografisch ersten Sprache schreiben: Hilde Domin, Hans Sahl, Elias Canetti – und eben die schon erwähnten Erich Fried, Peter Weiss, Wolfgang Hildesheimer. Canetti erklärte einmal, er habe an der deutschen Sprache festgehalten, um sie vor den Nazis zu retten – er sei „den Deutschen ihre Sprache *schuld*ig, er hat sie sauber gehalten, aber er muss jetzt damit auch herausrücken, mit Liebe und Dank, mit Zins und Zinseszins.“¹⁷ Dass aber der Aufenthalt im Exil das Verhältnis zur ursprünglichen Muttersprache auf eigene Art verändert, mag allen diesen

¹⁵ Strutz/Zima S. 13. Solches zeigt beispielsweise Manfred Schmelting anhand anhand des Vergleichs der deutschsprachigen und französischen Fassungen des Stückes *Methusalem* von Iwan Goll. Vgl. Manfred Schmelting: „In jeder Sprache neu“. Zweisprachigkeit und Kulturtransfer bei Iwan Goll. In: Strutz/Zima S. 157-174.

¹⁶ Wilhelm von Humboldt: Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues. In: dess. Werke. 6. Band. Hg. v. Albert Leitzmann. Berlin 1907 (Repr. 1968), S. 111-303, S. 185

¹⁷ Canetti: Die Provinz des Menschen. FaM 1976, S. 75.

Autoren mehr oder weniger bewusst gewesen sein. Für Hildesheimer war die damit bewirkte Entfremdung ein entscheidendes Movens seiner literarischen Produktion¹⁸, und die Revision des Altvertrauten, das In-Zweifel-Ziehen, übergenaue Hinterfragen sprachlicher wie inhaltlicher Konzepte prägt sein Schreiben auf ganz charakteristische Weise. Auch und gerade dort, wo er sich – wie in *Marbot* – mit den materiellen Erscheinungen der Kunst befasst, ist die „Emigrantenerfahrung“ im Hintergrund spürbar: Er nähert sich den Werken der Kunst „wie den Wörtern: Sie waren nie die immer schon eigenen, an denen er sich gewissermaßen hochgebildet hatte, sondern auch sie waren, wenn auch nicht in gleichem Maße, fremd geworden. Sich ihnen zu nähern, bedeutete, sie erkennen zu wollen, bedeutete, gerade dem so genannten Altbekanntem und Vertrauten gegenüber misstrauisch zu sein, bedeutete, nichts – und das heißt: nichts mehr – so hinnehmen, wie es durch Gewohnheit und Gebrauch zugerichtet worden war. Das Vertraute als das Fremde – auch das ist ein Stück Lebensgeschichte...“¹⁹. Es ist eben dieses Element seiner Lebensgeschichte, das für Hildesheimers Denken und Schreiben so zentral war, dass er von der Welt als „absurder“ überzeugt war. „’Das Absurde’, so sagt Camus, ‚entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, mit der Welt, die vernunftwidrig schweigt‘“, so zitiert Hildesheimer den französischen Autor²⁰ und macht konsequenterweise das Schweigen selbst, das wörtliche oder das metaphorische, durch scheiternde Kommunikation bedingte, zum Zentralmotiv seiner Werke.

3. *Marbot*

Inhalt und Form

In *Marbot* schöpft er in diesem Sinne die Möglichkeiten seiner zweisprachigen Biographie voll aus. Die Lebensgeschichte eines jungen englischen Adligen, der im 19. Jahrhundert die geistigen und künstlerischen Zentren Europas bereist und sich mangels eigener schöpferischer Begabung als Kunstkritiker und -analytiker betätigt, erregte bei ihrem Erscheinen 1981 wenig Aufsehen. Ihr war Hildesheimers große Mozart-Biographie vorausgegangen, und mancher Leser und Kritiker empfand das Werk – ohne es genauer gelesen zu haben – als faden Abklatsch des vorherigen großen Erfolges. Dass es sich bei *Marbot* um eine

¹⁸ „Ich habe das verfremdete Verhältnis zur deutschen Sprache immer als ein interessantes Spannungsverhältnis empfunden“; Wolfgang Hildesheimer in: Manfred Durzak, Gespräche über den Roman, S. 272.

¹⁹ Klaus Reichert: Aus der Fremde und zurück. Wolfgang Hildesheimer zum Siebzigsten. In: Volker Jehle (Hrsg.), Wolfgang Hildesheimer. Frankfurt a.M. 1989, S. 58-71; S. 64f.

²⁰ Wolfgang Hildesheimer in ‚Akzente‘, S. 547; zit. nach Jehle 1989, S. 141.

fiktive Biografie handelte, die der Autor mit aller Kunstfertigkeit und Akribie in die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts „eingewoben“ hatte, fiel zunächst niemandem auf – so einfallsreich, so sorgsam hatte Hildesheimer dafür gesorgt, dass die von ihm erfundene Figur „Wirklichkeit“ werden konnte, und damit natürlich erneut seiner Überzeugung von der Absurdität des „Realen“ Ausdruck gegeben²¹.

Zu den Kunstgriffen, mit denen Hildesheimer seinem Helden Überzeugungskraft und Authentizität verliehen hat, gehört die rekurrente Berufung auf bestimmte Dokumente, in denen Marbot beschrieben oder zumindest erwähnt wird oder die er – Briefe und Journalnotizen – selbst verfasst hat. Auch diese, so der Autor, seien natürlich „fingierte Echtheitsausweise. Aber sie sollten noch mehr leisten als das: Wer Übersetzungen liest, der kennt den plötzlich auftauchenden Wunsch, diese oder jene Passage in der Originalsprache zu lesen, weil ihn die deutsche Fassung nicht gänzlich befriedigt. So habe ich den vor allem jenen Passagen, die vielleicht auch eine andere Übersetzung zugelassen hätten, das englische original beigefügt. Alle Aufzeichnungen [...] habe ich im Geist in beiden Sprachen durchprobiert, weil ich nichts Unübersetzbares wiedergeben wollte“²². Gelegentlich allerdings warf dieses Verfahren unerwartete Schwierigkeiten auf, die Hildesheimer aber mit der ihm eigenen subtilen Ironie spielerisch bewältigte: „...ich brauchte das Wort *empathy* für Einfühlung, stellte aber beim Nachschlagen im Oxford Dictionary fest, dass dieses Wort erst 1848 manifest wurde. So habe ich hinter das englische Wort in Parenthese gesetzt: ‚Marbot dürfte der erste gewesen sein, der dieses Wort gebraucht hat‘“²³.

Die Vermischung authentischer, allgemein bekannter Dokumente wie der Briefe und Aufzeichnungen Goethes, Eckermanns, Byrons, Schopenhauers und anderer, in die Hildesheimer die Erwähnung seines Helden subtil eingepasst hat, mit fiktiven Schriften von Marbots eigener Hand, unterstützt nicht nur die Glaubwürdigkeit letzterer – sie eliminiert auch auf verblüffende Weise jeden Zweifel an der korrekten Wiedergabe ersterer. So konnte sich der Autor, als der Bluff bekannt wurde, auch ganz freimütig gegen den Anwurf des Betrugers verteidigen: Man hätte alle Quellen prüfen und so sehr einfach erkennen

²¹ „Natürlich ist Marbot eine fiktive Figur, aber ich will damit Realität schaffen.“ (Wolfgang Hildesheimer, Interview mit dem Schweizerischen Beobachter, in Jehle 1989, S. 173.

²² Hildesheimer 1984, S. 146.

²³ Hildesheimer 1984, S. 146f.

können, dass hier hinzugefügt und geändert worden sei; überdies hätte er – beispielsweise mit dem Verzeichnis aller historischen Personen am Ende des Buches, in dem Marbot selbst eben nicht auftaucht - durchaus auch Hinweise auf die Fiktionalität des Charakters gegeben, die aber offenbar niemand gelesen oder verstanden habe.

Die modifizierten authentischen Quellen sind für das Thema der „Übersetzungen“ indes weniger von Interesse als jene fiktiven Aufzeichnungen von Marbots eigener Hand, die der „Biograf“ immer wieder zitiert oder die er auch in voller Länge wiedergibt: dabei gibt er, der auf Deutsch berichtet, immer wieder Hinweise auf die originäre englische Formulierung, in der Bedeutungsnuancen mitschwingen, die das jeweilige deutsche Wort nicht oder nicht ganz so enthält. Manchen Brief, den Marbot auf Englisch an seine Mutter schreibt, kann der Leser auch vollständig im „Original“ genießen; manche Notiz übersetzt der Erzähler auch zurück vom Englischen ins Deutsche. Obschon er die Sprachwechsel zumeist innerhalb des Textes verortet und damit eindeutig dem eigentlichen Korpus zuordnet, bedient er sich gelegentlich auch der Fußnoten, um kommentierte Übersetzungen „anzuschließen“. Eine weitere Besonderheit stellen literarische Übersetzungen dar: So lässt er Marbot eigene Translationen und Paraphrasen von Shakespeare-Passagen verfassen, fügt aber gleichermaßen auch Elemente aus griechischen Originaltexte ein, die er – unabhängig von Marbot – für den Leser ins Deutsche übersetzt.

Das Oszillieren zwischen den Sprachen, die Unsicherheit der Bedeutung, ist natürlich Symbol und Inbegriff der ganzen schwankenden Wirklichkeitskonstruktion, die Hildesheimer mit seinem Werk errichtet. Es macht aber auch einen besonderen Reiz aus: Die minimalen Differenzen in der Übersetzung entfalten maximale Bedeutung, wo sie sich auf Marbot-Hildesheimers Wirklichkeitserleben beziehen; sie spiegeln zugleich kulturelle Unterschiede, die dem feinsinnigen Marbot (und seinem durch mehrfache Emigration und dadurch gewonnener Distanz zum Alltagsdeutsch sensibilisierten Schöpfer) auffallen, ja von ihm fruchtbar gemacht werden

Im Folgenden gilt es nun anhand ausgewählter Beispiele genauer zu untersuchen, wo und mit welcher Wirkung die Interferenzen eingearbeitet sind. Die Hypothese lautet dabei, dass Hildesheimer die Sprachwechsel absichtsvoll im Kontext solcher Passagen platziert, die entweder für Marbots persönliche Entwicklung von entscheidender Bedeutung sind oder die im Zusammenhang mit seinem Kunst- und damit Kulturverständnis, d.h. mit der Ausbildung seiner

kulturellen Identität wichtige Meilensteine darstellen. Ein Überschneiden beider Aspekte schließt sich freilich in keinem Falle aus; im Gegenteil wird zu zeigen sein, wie subtil Hildesheimer Ereignisse von intimer persönlicher Bedeutung für Marbot – zu nennen sind hier der Inzest, bestimmte Beziehungen freundschaftlicher und/oder intellektueller Natur sowie der etwas ominös bleibende Freitod – mit komplexen Kunstdiskursen verzahnt, so dass Marbots Lebensgeschichte nicht allein als sie eines Individuums, sondern auch als die eines hochsensiblen, kosmopolitischen Kulturträgers Relevanz gewinnt.

Der Inzest

Das entscheidende, Marbots Schicksal weithin bestimmende Motiv in der Biographie des jungen Adligen ist die Beziehung zur Mutter, die über das liebevolle filiale Verhältnis weit hinausgeht. Marbot liebt und begehrt seine Mutter, und sie erwidert seine Gefühle – trotz ihrer katholischen Überzeugung, trotz massiver Schuld- und Reuegefühle ihrerseits kommt es zweimal zum Vollzug des Inzests. Bezeichnend ist, wie nicht nur der Vollzug, sondern das besondere Verhältnis an sich schon vorbereitet und vermittelt werden: Hier schöpft Hildesheimer die Möglichkeiten des unterlegten Kunstdiskurses, aber auch die Polyvalenzen der Mehrsprachigkeit voll aus. Als Knabe bewundert Marbot die Gemälde des Großvaters, darunter ist Tintoretts dramatisch-sinnliche Vision von der *Entstehung der Milchstraße*. Da sich dem Kind der Sinn des Bildes nicht erschließt, bittet es um Aufklärung, und der Großvater erläutert die mythologischen Gegebenheiten so umständlich („und gewiss unter Umgehung des Anstößigen“, 60), dass der Knabe anderntags bei der Mutter nochmals nachfragt und sie bittet, „es ihm nochmals zu erklären, vor allem aber, da sie doch sichtbarlich desselben Geschlechtes sei wie die dargestellte Juno, ihm die entsprechenden Teile an ihrem Körper zu entdecken, die bei Juno so befremdlich in Erscheinung träten“ (60). Die Mutter weist den Wunsch natürlich zurück, aber sie „schloß das Kind in ihre Arme, so dass es ‚dieses geheimnisvolle Gebiet zwar nicht mit den Augen, dafür aber körperlich fühlend‘ für sich erschließen konnte“ (60). Hier schließt sich nun ein ‚Zitat‘ aus Marbots Journal an: „...his first conscious memory, and the most wonderful. Here he was, in beauty softly embedded, feeling with all his senses a previously unknown territory which he was to explore and to conquer later“ (60). In einer Fußnote bietet der Verfasser eine wörtliche deutsche Übersetzung an: „...seine erste bewusste Erinnerung, und die wunderbarste. Da lag er, in Schönheit sanft gebettet, und spürte mit all seinen Sinnen ein bisher unbekanntes Gebiet, das er später erforschen und erobern sollte“(60). Ohne Frage ist die Übersetzung

stimmig, gleichfalls außer Frage steht aber, dass sich in Nuancen andere, ebenso gültige Formulierungen denken ließen – beispielsweise wäre statt „gebettet“ der Ausdruck „geborgen“ möglich, was aber wiederum eine stärkere Betonung des Mutter-Kindlichen Verhältnisses bedeutet und die offenbar bewusste Anzüglichkeit des in „gebettet“ mitschwingenden „Bettes“ übergangen haben würde. Interessanterweise nutzt Hildesheimer für Vorbereitung, Inszenierung und Analyse des Inzestes nicht nur das eigene zweisprachige Potenzial, sondern schöpft auch die Möglichkeiten des Intertextes voll aus: So zitiert er, um die Bekanntheit des Ödipuskomplexes als Erfahrung zu verdeutlichen, aus Diderots *Rameaus Neffe* in der deutschen Übersetzung von Goethe („...Wäre der kleine Wilde sich selbst überlassen, und ...vereinigte mit der geringeren Vernunft des Kindes in der Wiege die Gewalt der Leidenschaften des Mannes von dreißig Jahren, so bräch' er seinem Vater den Hals und entehrte seine Mutter“; 63), und in Andrews Journal findet sich „auf der ersten Seite der von Marbot 1820 in London begonnenen systematischen Aufzeichnungen“ (47) ein griechisches Originalzitat aus Sophokles *Oedipus Rex*, bei dem die Übersetzung in Klammern, aber im gleichen Drucksatz nur leicht verschoben unmittelbar angeschlossen ist („Du aber fürchte nicht der Mutter Ehebett! So mancher von den Sterblichen hat im Traum der Mutter beigewohnt!“; 47). Es wäre kaum sinnvoll zu vermuten, dass Marbot selbst eine deutsche Übersetzung des ihm offenbar geläufigen Griechischen einfügt, aber die Art und Weise, in der die Versionen in den Fließtext eingebettet sind, ordnen sie beide dem literarisch-kulturellen und psychologischen Gesamtkontext zu, in dem Marbot sich bewegt – und öffnen damit die Rezeption seiner Person und Geschichte für einen hochkomplexen, über die Momentgebundenheit des Ereignisses weit hinausweisenden Bezugsrahmen.

Bezeichnend ist, dass nahezu alle zweisprachigen Passagen im Kontext des Inzestes als jeweils vollständige Übersetzungen vorliegen, gleich ob sie durch den Autor, „Marbot“ selbst oder einen extratextuellen dritten – wie bei *Rameaus Neffe* – vorgenommen wurden. Die Ambiguität und Vagheit, in der alle Erwähnungen des Inzestes bis auf die eigentliche Schilderung selbst gehalten sind, wird so durch die vermeintlich überdeutliche sprachliche Klarheit vordergründig konterkariert: Die Hinweise, die eine Deutung der Konstellation oder Marbots Charakters nahe legen, sind gleich in zwei Sprachen explizit ausgeführt, und während dies den Anschein erweckt, als bemühe sich der Verfasser damit um besondere Klarheit, verwischt er doch

jede gelegte Spur, in dem er eine sprachlich und damit auch inhaltlich – und sei es minimal - abweichende Darstellung des Sachverhaltes anschließt. Einmal wird diese Vagheit gar vom Verfasser selbst zum Thema gemacht: „In seinen Aufzeichnungen findet sich, wieder klein an das untere Ende einer Seite geschrieben, die *verräterische* Notiz, *von der wir aber nicht wissen, was sie verrät*: ‘He whose innocence was raped by an angel loses by every novel experience.’ (Der, dessen Unschuld von einem Engel geraubt wurde, verliert durch jede neue Erfahrung.)“ (100; Hervorhebungen H.W.). Die beinahe paradoxe Form des Erzählerkommentars betont den Schwebezustand, in dem er alle Reflexionen von Marbots Psyche vermittelt, und wie um dies noch zu verstärken, schließen sich Spekulationen des Verfassers über die Bedeutung dieser Aussage an: „Hat er daher auf die ‚neue Erfahrung‘ lieber verzichtet [...]? Oder hat er den Verlust in Kauf genommen [...]? Oder handelt es sich um eine Selbstwarnung?“, bis der Erzähler schließlich, gewissermaßen achselzuckend, resümiert: „Wir wissen es nicht“ (100).

Ein letztes Beispiel belegt noch einmal das Verfahren der vollständigen Übersetzung im unmittelbaren Kontext der Inzestthematik und verdeutlicht zugleich, wie geschickt Hildesheimer persönlich-psychologische Analyse und Kunstdiskurs verzahnt, um über letzteren entscheidende Aspekte seiner Marbot-Deutung zu vermitteln. „Longing is retroverted curiosity“, so lässt er Marbot in seinem Tagebuch notieren und übersetzt selbst ganz zuverlässig vollständig, wie üblich in Parenthese: „(Sehnsucht ist rückwärts gewandte Neugier)“ (105). Diese Äußerung steht im Kontext von Marbots Reflexionen über die Natur, einem Topos, mit dem sich Marbot, wie der Verfasser erläutert, immer wieder auseinander gesetzt habe, „bis er sich, vielleicht als einer der ersten, entschloss, ihn ausschließlich für das sinnlich erfahrbare Gegenteil des vom Menschen Geschaffenen oder manipulierten – also ‚Kultur‘ – anzuwenden“ (104). In Marbots Notizen, die die entsprechende Passage einleiten, nimmt Marbot indes vor allem auf den Diskurs über die Natur Bezug und bewegt sich damit einmal mehr im Bereich der psychoanalytisch angelegten Kunstanalyse: Er spricht von der Natur als „dieser großen und verschwiegenen Macht (this silent and mighty power), der wir auf wunderbare Weise gleichgültig sind. Manche Dichter haben zwar behauptet, sie hasse uns, aber das erscheint mir als eine gewaltige Selbstüberschätzung des Menschen. Noch mehr haben behauptet, sie liebe uns. Das wiederum ist Religion. Blake sagt, sie sei Teufelswerk. Damit gesteht er ihr zumindest die Macht der erfolgreichen Versuchung zu“ (104). Nicht nur die kurze Referenz auf Blake

ist hier bedeutsam, die Passage steht auch im Kontext einer über den gesamten Roman angelegten Landschafts-Thematik, mittels derer Hildesheimer Aspekte wie Heimat, Ursprung – die von Humboldt postulierte „Verwachsenheit“ von „Boden, Mensch und Sprache“ also – in den Text hineinwebt.

Natur und Kunst: Die Künstler

Für beide Themenbereiche – die Auseinandersetzung mit der Kunst/den Künstlern sowie die Landschaftsthematik – ist die hier erkennbare Form der sprachlichen Interferenz bezeichnend, was kaum überrascht, stellt doch die Auseinandersetzung mit der Landschaft – und im weiteren Sinne der Binarität Natur/Kultur – einen der großen Themenbereiche der romantischen Kunst des 19. Jahrhunderts dar, und lässt sich doch an der Art und Weise ihrer Behandlung durch die Künstler Einiges über deren psychische Disposition als Ursprung ihrer schöpferischen Kräfte ablesen. Dementsprechend ist die Landschaftsthematik auch bei Marbot nirgends wirklich von seinen Kunst- und Künstlerreflexionen zu trennen, sondern bildet stets einen Anhaltspunkt für Referenzen und „Seitenhiebe“ wie die oben zitierte kleine Malice gegen Blake: „Die Weite dieser Landschaft [Northumberland; H.W.] hat Andrew Marbot in seinen späteren Jahren zwar niemals bewusst gesucht, aber er ist auch niemals gänzlich von ihr losgekommen. Sie bleibt die unbewusste kontrapunktische Begleitung zu jenen, als grandios anerkannten Szenerien, die sich ihm auf seinen Reisen boten [...] Im Gegensatz zu 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 eine gewissen Hochachtung vor der tektonischen Willkür der Schöpfung zur Kenntnis genommen, in der er sich jedoch niemals heimisch gefühlt hat. Gewissermaßen vorgewarnt von Goethe, Byron oder Wordsworth, sah er sich hier in die Situation versetzt, sein Empfinden prüfen zu müssen... [...] ‚Was geht in Menschen vor [...] die angesichts der aufgetürmten Massen und Schichten, dieser versteinerten Urkatastrophe (petrified primeval catastrophe) in eine euphorische Stimmung, ja in einen Zustand produktiver Glückseligkeit geraten?“ (28f.)

Jeder der drei hier Erwähnten kommt im Verlaufe von Marbots Geschichte noch zu eigener Bedeutung. Goethe und Byron sind deshalb so zentral, weil Marbot zu ihnen über das „reale“ Verhältnis hinaus in ein quasi-mythisches Stellvertreterdasein gerät, das – indem es die Beziehungen zu späteren Geliebten einschließt - wiederum auch auf die Thematik der Mutter-Sohn-Beziehung und damit des Inzestes zurückverweist. Goethe ist überdies die

Figur, die die Darstellung von Marbots Schicksal einleitet und der ganzen Biographie damit eine einschlägige Richtung zuweist. Bezeichnenderweise ist es nicht Goethe selbst, der über die Begegnung berichtet, sondern der „preußische Staatsrat Schulz [...] der dieses Gespräch in einem Brief an seine Frau festgehalten hat“ (7). Historisch gesehen leistet sich Hildesheimer hier ein besonderes, bedeutungsträchtiges Schnippchen: Am 4. Juli 1825, jenem Tag, da Marbot und der Staatsrat bei Goethe zugegen sein sollten, empfängt dieser tatsächlich einen ganz anderen Gast, nämlich den Musiker und Generalmusikdirektor der Pariser Oper, Gasparo Spontini, der seine Berufung einer spektakulären Aufführung von Mozart's *Don Giovanni* verdankte. Die gleiche Inszenierung brachte ihm allerdings die Niederlage im so genannten „Opernwettstreit“ gegen Carl Maria von Weber ein, jener (absurden!) Auseinandersetzung zwischen „Klassik“ und „Romantik“, die in Marbots sehr kritischer Auseinandersetzung mit der Kunst immer wieder zu Gunsten der Klassik ihren Niederschlag findet.²⁴ Über den Besuch bei Goethe schreibt er sowohl an die Mutter als auch an den gelehrten Pater van Rossum und in sein eigenes Journal, und die jeweiligen Schriften weisen alle unterschiedliche Formen der Mehrsprachigkeit auf: Die Briefe an die Mutter sind zwar auf Englisch verfasst, aber auf Deutsch wiedergegeben und mit den oben erwähnten, für die Mutter-Sohn-Kommunikation typischen „vollständigen“ Übersetzungen einzelner Passagen oder Sätze versehen. An von Rossum schreibt er auf Deutsch, und der Biograph ergänzt nachträglich die Legitimität dessen mit dem Hinweis darauf, dieser habe mit seinem Schüler „immerhin Egmont und den ersten Teil des Faust gelesen“ (13) – Lektüren, die nicht nur Marbots und van Rossums Vertrautheit mit dem Deutschen belegen, sondern wiederum einschlägige Anspielungen auf Marbots Charakterbildung und -eigenschaften sind. In seinem Journal schreibt Marbot Englisch, und der Biograph gibt die Aufzeichnung wie in diesem Zusammenhang üblich auf Deutsch mit englischen Einsprengseln, kurzen „Rück“übersetzungen einzelner Wörter und Formulierungen wieder. Da sich natürlich auch der Inhalt der Aufzeichnungen je nach Adressat maßgeblich unterscheidet, entsteht über Marbot ein Bild des großen Dichters, das wohl mehr über seinen Verfasser als über den Portraitierten selbst verrät: „Er ist ein Kunstwerk, doch mag man sich fragen: Bringt ein Kunstwerk Kunstwerke hervor? Und können wir sie beurteilen, ohne sie an dem Mann zu messen, der sie schuf?“ (an van Rossum,

²⁴ Vgl. Hans-Joachim Beck: Der Selbstmord als eine schöne Kunst begangen. Prologema zu Wolfgang Hildesheimers psychoanalytischem Roman „Marbot. Eine Biographie“. Frankfurt am Main u.a. 1986.

12). An die Mutter berichtet Marbot: „„Er bat mich, ihm vorzulesen. Ich tat es und fühlte mich dabei beobachtet von einem Richter, unfehlbar wie Gott und ebenso unmenschlich (...felt myself observed by a judge as infallible as God, and as inhuman)““ (13), und in seinem Journal analysiert er wie folgt: „Goethe ist in seinem Kunstverständnis deshalb so fehlbar, weil ihm eine irrierte Art der Betrachtung zugrunde liegt. Wenn er über Bilder schreibt oder spricht, so meint er meist (more often than not) die Kupferstiche *nach* den Bildern, Werke also, die ein anderer, natürlich Minderer, wenn auch mit größtmöglicher Genauigkeit und Einfühlung (,empathy’: dieses Wort dürfte hier zum ersten Mal gebraucht worden sein) nach den Werken des betreffenden Malers gemacht hat. [...] Wenn wir aber einen originalen Kupferstich mit dem Kupferstich nach einem Gemälde vergleichen, so haben wir den Unterschied zwischen einem Menschen und einem Denkmal (effigy), wenn nicht gar mit einem Leichnam (corpse).““ (14f.)

Alle drei in den Schriften angesprochenen Themen sind für den Charakter und den Kunstkritiker Marbot – und es ist längst deutlich geworden, dass beide nicht voneinander zu trennen sind – von zentraler Bedeutung. Die Frage nach der schöpferischen Kraft treibt ihn, der selbst nicht darüber verfügt, ebenso rastlos um wie das Empfinden, mit seinen tief empfundenen Gefühlen für die Mutter von einem „unmenschlichen“ Richter, einem doktrinären gewissen ohne Mitgefühl und Verständnis, verstoßen zu sein. So bleibt sein ganzes Leben das, was er an Goethes Analysen so scharf erkennt: eine Mittelbarkeit, weniger menschlich als künstlich, wenn nicht gar leblos.

Mit Goethe verbindet Marbot indes, wie oben angedeutet, ein Aspekt, der sich dem aufmerksamen Beobachter erst beim zweiten Hinsehen erschließt. Unter den Liebschaften, die der junge Engländer nach dem zweiten Vollzug des Inzests und der darauf folgenden endgültigen Trennung von der Mutter eingeht, sind drei vom Biographen dokumentiert: die erste mit Otilie von Goethe, des Dichters Schwiegertochter, die zweite mit Lady Teresa Giuccoli, zu dessen Lebzeiten Lord Byrons Geliebte, und die dritte mit Anna Maria Baiardi, einer fiktiven Figur, über die der Biograph August von Platen notieren lässt: „In ihrer Gegenwart verweilt man gern, ja, sie beruhigt beinahe“ (232) – ein etwas doppelbödiges Kompliment, denn schließlich ist sie diejenige, in deren Gegenwart Marbot eben nicht verweilt, sondern aus der er in radikaler Weise durch den vermutlichen Freitod ausscheidet.

Die Beziehungen zu den Frauen Goethes und Byrons sind indes für den Moment interessanter, weil sie Marbot zu den jeweiligen Künstlern in eine Art Stellvertreterverhältnis setzen. „Vertritt“ der Engländer bei Otilie vordergründig auch nur des großen Dichters wenig geliebten Sohn, so nimmt er doch damit zugleich eine Position ein, die ihn wiederum Byron nahe bringt: Denn Otilie ist, wie wir aus Eckermanns Berichten wissen, eine von Lord Byrons größten Bewunderinnen und teilt diese Begeisterung mit ihrem Schwiegervater, der in dem englischen Emphatiker ein Art ideale Sohnesfigur sieht. Während Marbot also ‚realiter‘ den Sohn, August von Goethe, bei Otilie ‚vertritt‘, begibt er sich auf der idealen Ebene in den Mittelpunkt der Verbindung Goethe – Byron; eine Position, die durch die spätere Liaison mit Teresa Giuccoli noch nachträgliche Verstärkung erhält. Dass Marbots Verhältnis den großen Dichtern bzw. Persönlichkeiten gegenüber dabei durchaus kritisch ist, wie in den oben zitierten Aufzeichnungen bereits deutlich wurde, tut dem keinen Abbruch, denn es geht dem Biographen nicht darum, ein ideales im Sinne eines harmonischen Verhältnisses darzustellen, sondern vielmehr darum, Marbots Position im Mittelpunkt und zugleich außerhalb des europäischen Kunstdiskurses seiner Zeit zu inszenieren – außerhalb, weil Marbot eben immer nur als „Stellvertreter“, als zeitweise Besetzung einer bestimmten Position agiert, die ihm in seiner Eigentlichkeit nicht entspricht und diese auch nicht wirklich berührt. So ist auch seine Einschätzung Byrons „höchst kritisch“ (12), und seine Notizen geben darüber beredten Aufschluss. In der Form sind sie wie diejenigen über Goethe auf Deutsch gehalten, mit englischen oder sogar griechischen Einsprengeln, wobei letztere wiederum eine bezeichnende Referenz implizieren: „...es darf nichts zur Ruhe kommen, Παντα ρει [...] Ein klumpfüßiger Apollon! [...] Dennoch ist dieser Makel das Menschlichste an ihm, denn seine Schönheit ist böse (wicked) und böseartig (malicious)“ (124f.). Der griechische Einschub, verbunden mit der kurz darauf folgenden Erwähnung des Klumpfußes, gemahnt an die wörtliche Bedeutung des Namens Oedipus, Schwellfuß, und ruft den Inzest als zentrales Motiv und prägendes Moment für Marbot wieder in Erinnerung. Zugleich bettet der Biograph Figur und Schicksal über die formalsprachlichen Referenzen erneut in einen höheren Bezugskontext ein: Marbot teilt seine unzulässige Leidenschaft nicht nur mit dem griechischen Königssohn, sondern auch mit dem englischen Dichter Byron selbst, der diesen allerdings bekanntermaßen mit seiner Schwester und nicht mit der Mutter vollzog.

Obschon sich die Reihe der Künstler, mit denen Marbot auf seiner *grand tour* verkehrt und über die er beredtes und in Form und Inhalt aufschlussreiches Zeugnis ablegt, weithin fortsetzen ließe, soll hier nur noch ein kurzer Blick auf Wordsworth geworfen werden, der ja in der Reihe derer, die Marbots Verhältnis zur Landschaft und zur Kunst „gewissermaßen warnend“ prägen, den dritten Platz einnimmt. Bereits einleitend erklärt der Biograph, Marbot habe „in Redmond Manor mit Wordsworth zu Tisch gegessen“ (12) – interessant ist hierbei, dass Wordsworth nicht mit seiner Frau erscheint, sondern üblicherweise mit seiner Schwester Dorothy, „die Andrew seiner Mutter gegenüber boshaft als ‚a second hand Wordsworth, a second rate mind, a second choice beauty‘ genannt hat, während er über Wordsworth, den er gelesen haben muss, außer in diesem Zusammenhang kein Wort verliert“ (40). Der Biograph hält sich an diese Bemerkung, tatsächlich finden sich zwar im ganzen Werk immer wieder Erwähnungen des Dichters, aber an keiner Stelle nimmt Marbot explizit auf den Dichter oder dessen Werke Bezug. Der Grund dafür ist einfach: Wordsworth, der die Familie Marbot auf ihrem Stammsitz aufzusuchen pflegt, impliziert so von vornherein Aspekte der Heimat, des Heimatlichen, dessen Marbot auf so gravierende Weise verlustig geht. So ist die Distanz zum Heimatlichen ebenso wie zu dem Kultus des Empfindsamen, den Wordsworth mit seinen lyrisch-romantischen Dichtungen repräsentiert, hier ganz sinnbildlich vermittelt – als fehlende, sozusagen verweigerete Kommentare des sonst in der Analyse so beredten Andrew, der hierfür in keiner Sprache Worte findet.

Darüber hinaus besteht das verbindende Moment, dessentwegen Hildesheimer den Dichter vermutlich an so zentraler Stelle in die Reihe von Marbots Bekanntschaften aufgenommen hat, indes fraglos in dem Motiv der Einsamkeit. Während aber Wordsworths selbstgewählte Seklusion durch die enge Seelen“-Freundschaft mit Coleridge kontrapunktiert wird, verhält es sich bei Marbot umgekehrt: Er, der sich zeitlebens innerhalb höchst agiler und lebhafter gesellschaftlicher Kreise bewegt, bleibt inmitten des geselligen Treibens tatsächlich allein, viel abgeschlossener als ein Wordsworth in seinem idyllisch-ländlichen Refugium.

Der Freitod

Zwei wesentliche Bezugsgrößen gibt es im Zusammenhang mit Marbots rätselhaftem, als Freitod implizierten Ende: Person und Schriften des deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer und Werke des englischen Dichters William

Shakespeare, vor allem den *Hamlet* sowie die Figur des Narren aus *King Lear* (die, nebenbei bemerkt, auch in Hildesheimers Gesamtwerk rekurrente Motive darstellen). In den Kommentaren über Schopenhauer ist auffällig, dass sie durchgängig in einer Sprache gehalten sind, dass aber die Passagen aus Marbots Schriften sowohl auf englische als auch – davon getrennt - auf deutsch ‚zitiert‘ sind. Übersetzungen oder Interferenzen gibt es nicht. Allerdings reflektiert Marbot explizit die sprachlichen Aspekte der Tat: „...what a horrible word ‘Selbstmord’, which is ‘selfmurder’ – whereas ‘Freitod’ is a wonderful word: ‘Free Death’ which would mean: having the freedom to do with your life as you wish” (304). Auf eine kurze Überleitung des Biographen folgt dann die weitere Wiedergabe des Textes auf Deutsch: “Hätte dieser Freitod nicht eine so bedeutende Geschichte, keiner würde es wagen, ihn zu begehen...” (304), und es schließt sich eine sehr kritische, aber durchaus nicht abschätzige Auseinandersetzung mit Schopenhauers Gedanken zum Selbstmord an: “[Schopenhauer] vergißt, dass das ‘philosophische Leben ein anderes ist als das gelebte Leben – vielleicht vergisst er es auch nicht, aber er will es nicht wahrhaben. [...] Schopenhauer behandelt dieses Thema zu dogmatisch, er berücksichtigt die Seele nicht“ (304 f.). Dass der sonst so distanzierte und um Objektivität bemühte Analytiker Marbot in diesem Zusammenhang der Seele, dem Individuum, dem gelebten vor dem philosophischen (und ästhetischen!) Leben eine solche Bedeutung einräumt, spricht für sich. Dass seine Auseinandersetzung mit dem Thema sich überdies ausschließlich in jeweils einer der beiden ihm so vertrauten Sprachen abspielt, indiziert darüber hinaus eine gewisse Spaltung seiner mental-psychischen Disposition, die erst in diesem Stadium seiner Entwicklung voll zum Ausdruck kommt. Das Hin- und Hergerissensein zwischen leidenschaftlicher Sehnsucht und der aus dem Bewusstsein ihrer Unerfüllbarkeit resultierenden ästhetisch sublimierten Existenz wird zum einen in der sprachlichen Binarität der relevanten Textpassagen, zum anderen aber auch unmittelbar über den Bezug zum Hamlet ausgedrückt, vermittels dessen die Relevanz der Mutterbeziehung für Marbots Entscheidung noch verdeutlicht wird. Diesen Bezug legt der Erzähler in einem sehr weiten Bogen an, indem er nämlich Marbot eine zeitweise Freundschaft mit Delacroix eingehen lässt, über den bzw. dessen Werk *Der Tod des Sardanapal* sowohl eine bestimmte Kunstform als auch – und das ist hier entscheidender – die Thematik eines lustvollen, selbst gewählten und -gestalteten Todes in den Gesamtkontext hineingetragen wird. Marbot lehnt Delacroix Kunst wenig überraschenderweise vollständig ab, doch betont der Biograph, dass er den Menschen Delacroix um so mehr geschätzt habe (271) –

eine Diskrepanz, die sich vielleicht mit Aspekten der Verdrängung oder gar Furcht erklären lässt.

Mit Delacroix jedenfalls, „wie Marbot ein Verehrer und Kenner Shakespeares“ (173), besucht Marbot in London Aufführungen des *Sturm, König Richard III* und „dreimal und nicht zum letzten Mal zusammen“ (ebd.) den *Hamlet*. Über letzteren schreibt er an die Mutter in der charakteristischen deutsch-englischen Form, doch sind hier die sonst gehäuft auftretenden Einsprengsel auf die Wiedergabe der Shakespeare'schen Originalzitate sowie auf deren Paraphrase durch Marbot ersetzt: „Wenn [Hamlet] sagt: ‚Ihr seid – oh wär' es nicht so – meine Mutter (And – would it were not so you are my mother')“, so meint er, die Wahrheit zu sprechen, doch in ihm spricht es anders: ‚Ihr seid – oh wäret Ihr doch mehr geworden – meine Mutter' (And – would you were more than that – you are my mother')“ (174). Die gleiche sprachliche Form liegt vor, da der Biograph den expliziten Bezug zwischen seinem Protagonisten und dem dänischen Königssohn herstellt: Marbot ist „Hamlet, der sich zwischen Sein und Nichtsein zu entscheiden sucht und sich in seiner Seele schon längst für das letztere entschieden hat“ (199), so deutet der Biograph die Eintragung: „Manchmal regte sich in ihm die Lust auf ‚Das unentdeckte Land, aus dessen Raum kein Wand'rer wiederkehrt...‘ („Sometimes he was moved by a longing for ‚The undiscovered country from whose bourn / No traveller returns'...“), (198f.) Die strikte sprachliche Trennung, die Berufung auf die literarische Vorlage und gleichzeitig deren Abwandlung zur besseren Kennzeichnung des eigenen Schicksals und Empfindens sowie der Umstand, dass Marbot sich – wie in den Bemerkungen zu Schopenhauer – nun so konsequent auf Individualität und subjektive Befindlichkeit beruft, ohne diese mehr ästhetisch zu sublimieren, geben beredten Aufschluss über seine charakterliche Disposition sowie seine Gefühlslage, die sich mit sein Jahren seiner Entwicklung lediglich verstärkt, nicht aber gravierend verändert hat. Eine solche Konstanz wird auch dadurch impliziert, dass der Biograph Referenzen und Bezüge auf die mit dem Inzest von vornherein auch angelegte Todesthematik über das gesamte Buch verteilt, so dass zum Zeitpunkt der Verdichtung und Zuspitzung von Marbots Entschluss bereits ein komplexes Netz an relevanten Deutungselementen gespannt ist.

Schluss

Das Verfahren der komplexen Vernetzung, in dem nahezu jedes Detail – sei es formaler, inhaltlicher oder motivischer Art – Relevanz für die Rezeption des

Ganzen gewinnt, ist typisch für Hildesheimers Gesamtwerk, das nicht nur innerhalb der Einzelwerke eine hohe Dichte inter- und intratextueller Bezüge aufweist, sondern auch komplexe, teilweise witzige, immer aber bedeutsame Referenzen untereinander zeigt. Hildesheimer wirkt damit einerseits ironisch jener Vereinzelung entgegen, die er andererseits so sorgsam anhand der Schicksale seiner Protagonisten inszeniert, führt aber andererseits auch auf gleichfalls ironische Weise die Absurdität einer Welt vor, in der alles irgendwie zusammenhängt und doch – so vermittelt es die Ziellosigkeit der Vernetzung – keinen kohärenten Sinn ergibt. Dieselbe Botschaft unterliegt auch Hildesheimers Konzeption der Figur Marbot. Der Polylinguist Andrew Marbot, muttersprachlich und literarisch vertraut mit dem Englischen, Deutschen und Italienischen und zumindest belesen im Griechischen, nutzt die ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel weidlich, doch bedient er sich ihrer auch zur Inszenierung eines bestimmten Persönlichkeitsbildes sowohl seiner selbst als auch der von ihm besuchten Personen. Seine Mehrsprachigkeit wird aber auch, gewissermaßen unabhängig von seinem Dazutun, zum Charakteristikum einer nicht geschlossenen Persönlichkeit, eines Menschen, der sich so kosmopolitisch wie heimatlos durch die europäische Welt bewegt und der stets vom Standpunkt des „Dazwischen“-, des „Außerhalb“-Seins agiert, reflektiert und kommentiert. Darin schließt sich der Bogen von der Schicksalsdarstellung des englischen Adligen aus dem 19. Jahrhundert zur implizit immer mitschwingenden Reflexion der Lebensgeschichte seines Schöpfers, des Kosmopoliten, Mehrsprachlers und Emigranten Hildesheimer, der in seinen *Arbeitsprotokollen des Verfahrens Marbot* vermerkt: „Es handelte sich bei mir meistens um Fälscher oder um Gescheiterte. In Marbot haben wir nun beides: den Fälscher als Subjekt – und dieses Subjekt bin natürlich ich, der Biograph – und den Gescheiterten als Objekt: Sir Andrew Marbot, der ich ebenfalls manchmal bin“²⁵. Dem Verlust der Heimat im Sinne einer verbindlichen, stabilen Bezugsgröße korreliert der Verlust der Muttersprache, der durch den schicksalhaft notwendigen Erwerb mehrerer neuer Sprachen nicht ausgeglichen, sondern in seiner entwurzelnden Wirkung noch verstärkt wird – in der Tat läuft die Mehrsprachigkeit unter gewissen, nämlich den Umständen von Verfolgung und Exil, in paradoxer Gleichzeitigkeit auf Zugewinn und Verlust von Sinn/Bedeutung hinaus. So erscheint denn auch die Bedeutung eines Kritikers recht zweideutig, der über Marbot in zweifellos wohlmeinender

²⁵ Wolfgang Hildesheimer: *Arbeitsprotokolle des Verfahrens „Marbot“*. In: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus 25 Jahren*. Frankfurt am Main 1984, S. 139-150.

Absicht schrieb: „[T]he reader of *Marbot* [...] comes away with the feeling that the book could just as easily have been written in English – a rare compliment”²⁶, ein seltenes Kompliment in der Tat – aber auch eines, das eine gewisse Beliebigkeit der sprachlichen Form impliziert und damit den Kern der Marbot’schen Schicksalsproblematik auf den Punkt bringt.

Literaturverzeichnis

- Beck, Hans-Joachim** (1986): Der Selbstmord als eine schöne Kunst begangen. Prologema zu Wolfgang Hildesheimers psychoanalytischem Roman „Marbot. Eine Biographie“. Frankfurt am Main u.a.
- Canetti, Elias** (1976): Die Provinz des Menschen. Frankfurt am Main.
- Derrida, Jacques** (1972): Positions. Paris.
- Fish, Stanley** (1975): Literatur im Leser. Affektive Stilistik. In: R. Warning (Hg.). Rezeptionsästhetik. München.
- Hildesheimer, Wolfgang** (1984): Arbeitsprotokolle des Verfahrens „Marbot“. In: Das Ende der Fiktionen. Reden aus 25 Jahren. Frankfurt am Main. S. 139-150.
- Hildesheimer, Wolfgang** (1982): Dankrede vor der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.
- Humboldt, Wilhelm von** (1907): Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues. In: dess. Werke. 6. Band. Hg. v. Albert Leitzmann. Berlin (Repr. 1968), S. 111-303.
- Kesting, Hanjo** (1982): Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur. Berlin/ Bonn.
- Klein, Judith** (1996): Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur. In: Strutz/ Zima (Hg.). Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Beiträge zum Symposium anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Instituts für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt. Tübingen 1996, S. 113-122.
- Reich-Ranicki, Marcel** (1993): Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. 3. Auflage, München.
- Reichert, Klaus** (1989): Aus der Fremde und zurück. Wolfgang Hildesheimer zum Siebzigsten. In: Volker Jehle (Hg.). Wolfgang Hildesheimer. Frankfurt am Main. S. 58-71.
- Schmeling, Manfred** (1996): „In jeder Sprache neu“. Zweisprachigkeit und Kulturtransfer bei Iwan Goll. In: Strutz/ Zima (Hg.). Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Beiträge zum Symposium anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Instituts für Allgemeine und

²⁶ Ulrich Weisstein, in Jehle 1989, S. 180f.

vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt. Tübingen 1996, S. 157-174.

Strutz, Johann/ Zima, Peter V. (Hg.) (1996): Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Beiträge zum Symposium anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Instituts für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt. Tübingen.

T'son, B.K. (1981): The Language of SWONALS. In: Beardsmore, Beatens (Hg.). Elements of Theory. S. 125-165.

Weiss, Peter (1968): Rapporte. Frankfurt a. M.