

Im Netz des Absurden. Zu Wolfgang Hildesheimers *Die Verspätung*

I. Einleitung

Die erste und dringendste Frage, die sich beim Herangehen an ein literarisches Werk unbedingt stellt, lautet: Was erhofft man von dem jeweiligen Analyseversuch? Doch sie formuliert sich mit einer besonderen Intensität und Schärfe im Fall eines „absurden“ Werkes, und zwar aus zweierlei Gründen.

Einerseits deutet der Begriff „absurd“ auf etwas Sinnwidriges, Sinnloses, Unfassbares hin, was sich auf den ersten Blick einer ‚gesunden‘ Logik und so auch einem interpretatorischen Nachdenken widersetzt, zusätzlich klingen Ionescos bzw. Hildesheimers Einladungen zu einer Interpretation auch nicht gerade ermunternd:

Die Welt erscheint mir mitunter leer von Begriffen und das Wirkliche unwirklich. Dieses Gefühl der Unwirklichkeit, die Suche nach einer wesentlichen, vergessenen, unbenannten Realität, außerhalb derselben ich nicht zu sein glaube, wollte ich ausdrücken []. Wie könnte ich, da die Welt mir unverständlich bleibt, mein eigenes Stück verstehen? Ich warte, daß man es mir erklärt. (AT, 16-17)¹

Der Dramatiker des Absurden, der kein Referat zu halten hat, analysiert ja nicht, sondern schreibt Stücke und wartet höchstens – wie Ionesco – darauf, daß man sie ihm erkläre. Aber er wartet – wenn ich ihn richtig einschätze – nicht allzu sehnlich. Er weiß, daß es für das einzelne Stück keine Erklärung gibt und daß es auch für sein Theater dann keiner Erklärung mehr bedarf, wenn das Publikum die Existenz [] des Absurden anerkannt, das heißt: erkannt hat. (AT, 23)

Das Absurde entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, mit der Welt, die vernunftwidrig schweigt. (AT, 17)

Unter diesen Bedingungen stellt sich die Frage: Was erhofft man von dieser Auseinandersetzung mit dem Theater des Absurden und was liefert den Mut zu einer solchen ‚Konfrontation‘?

Es ist die ‚Arbeitsthese‘, die Hildesheimer in seiner Erlanger Rede über das absurde Theater

¹ Zitiert nach: Wolfgang Hildesheimer, „Über das absurde Theater“, in: Christian Lucas - Hart Nibbing - Volker Jehle (Hg.), *Wolfgang Hildesheimer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. VII: Vermischte Schriften, Frankfurt am Main 1991, S. 13-26. Ich zitiere diese Ausgabe im folgenden unter dem Kürzel „AT“ und der Angabe von Seite direkt im Text.

aufstellt, nämlich: „jedes absurde Theaterstück ist eine Parabel.“ (AT, 15)

Die Parabel als Lehrstück muß etwas aussagen, etwas lehren, genauso will die Allegorie „[] ‘bedeuten’, in ihrem Erkenntnisgehalt erschlossen und entschlüsselt werden.“² Jedoch geht es hier um „absurde Parabeln“, die weniger und zugleich mehr aussagen: indem ihnen keine theoretisierende Absicht zugrundeliegt, sprechen sie nicht *über* die Absurdität, sondern *stellen* sie mit Hilfe konkreter Bilder einfach *dar*. Sie zielen also auf keine hintergründigen Aussagen. Aber „eben durch das Fehlen jeglicher Aussage [werden sie] zu einer Parabel des Lebens“ (AT, 15), welches aber wiederum nichts aussagt.

Um trotzdem etwas über sein Drama „Die Verspätung“ sagen zu können, scheinen mir die Begriffe „Netz“ oder „Netzwerk“ bzw. „Absurdes“ aufschlußreich zu sein, denn sie ermöglichen die Beschreibung wesentlicher Phänomene, ohne das Werk, vom Autor selbst ‘verbotenen’, interpretatorischen Absichten unterzuordnen.

II. „Netz-Werk“ und das „Absurde“; Fehler im System

Bei der Deutung des Zusammenhangs zwischen den zwei Begriffen, möchte ich einen dritten, den der „Kommunikation“ hereinholen, und mit Hilfe dieser Parallele einige präliminäre Folgerungen ziehen.

Von der konkret-bildlichen Bedeutung des Begriffes ausgehend, fasse ich das „Netz“ als ein Gebilde aus verknüpften ‘Fäden’, ‘Linien’ auf, die einander durchkreuzen, so daß ein vielfältig geflochtenes System von Verknötungen entsteht. Im Prozeß der Kommunikation bilden diese ‘Linien’ die menschlichen Äußerungen, die aufeinandertreffen (z.B. in Form von Frage und Antwort). Als Ergebnis dieser „Wort-“ oder „Satzverknötungen“ betrachte ich den Dialog. Der Dialog als System, mit seiner interrogativen und argumentativen inneren Logik, bildet die Grundlage des dramatischen Werkes. Diese innere Logik funktioniert ähnlich einem Mechanismus – z.B. einem Uhrwerk –, durch den die Kommunikation angetrieben wird.

In diesem Mechanismus können jedoch immer Störungen auftreten, und diese ‘Risse im Netz’ zerstören die Logik und berauben das Funktionieren seinem eigentlichen Sinn.

Eine Ursache für die Störungen im kommunikativen Netzwerk kann das Aneinander-Vorbeireden sein, was die Bildungen von ‘Verknötungen’ und im Endeffekt eines ‘Netzes’

² Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, München 1978, S. 49.

überhaupt verhindert. So verschwindet auch die Möglichkeit des 'Festhaltens' im Netz, was zu existentieller Verlorenheit führt: das Netz der Kommunikation wird durch das „Netz des Absurden“ abgelöst. So entstehen 'Verknotungen' anderer Art, die nicht festhalten sondern entfremden, die die Menschen nicht verbinden, sondern trennen. So wird das Netzwerk und schließlich auch das literarische/dramatische Werk zu einem absurden Mechanismus, in dem sich auch der Sinn der schöpferischen Tätigkeit selbst als fragwürdig erweist.

Der Prozeß der Ablösung des kommunikativen Netzwerkes läßt sich in der „Verspätung“ auf mehreren Ebenen beobachten, wenn man einige der klassischen „Einheiten“ des Dramas näher untersucht.

Die Frage, die hier notwendigerweise auftaucht, scheint mir berechtigt zu sein: Was rechtfertigt diese Art Untersuchung einer auch als „Anti-Theater“ bezeichneten, aber auf jeden Fall avantgardistischen und formauflösenden Gattung?

Ich möchte wiederum Hildesheimer selbst zu Worte kommen lassen: von „Außen“, also von der Perspektive des Publikums her betrachtet, sieht er den entscheidenden Moment nicht darin, ob sich das Theater des Absurden den Zuschauern als „auführerisch“ oder „anti-aristotelisch“ offenbart.

[] Auflehnung gegen eine hergebrachte Kunstform [ist] kein schöpferisches Motiv. Auflehnung gegen eine Form ist nur dann ein schöpferisches Motiv, wenn die hergebrachte Form für das Darzustellende nicht mehr ausreicht. Das „absurde Theater“ ist aber philosophisches Theater, es ist demnach weniger eine Rebellion gegen eine hergebrachte Form des Theaters als gegen eine hergebrachte Form der Weltsicht... (AT, 15)

Dementsprechend lasse sich der absurde Inhalt auch in traditionellen Formen des Theaters verkleiden, deshalb kann ein Stück „'absurd' und 'poetisch'“ und „vielleicht könnte es sogar 'absurd' und 'episch' sein - es käme auf einen Versuch an“ (AT, 14) – schätzt Hildesheimer. In diesem Sinne gilt er im Vergleich zu Ionesco oder Beckett als formkonservativ. Nicht zufällig entdeckt Christoph F. Lorenz in den Figuren der „Verspätung“ die „Standardgestalten des Volksstücks“³ und beweist dadurch, daß Hildesheimer „auf bewährte Elemente des traditionellen Dramas zurückgreift“. „Die Versatzstücke, die er benutzt, sind exakt dem traditionellen Theater entnommen und werden langsam in ein absurdes Geschehen, in eine moderne Parabel überführt.“⁴ In diesem Sinne braucht man auch Günter

³ Christoph F. Lorenz, „Das fragende Theater des Wolfgang Hildesheimer“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 89/90 Januar 1986, S. 90ff, hier S. 95.

⁴ Beide Zitate: Ebd., S. 97.

Blambergers Position nichts entgegenzuhalten, wenn er formuliert: „Die Formkonservativität eben ist Hildesheimers Technik zur Demonstration des Absurden.“⁵ Diese Formkonservativität bedeutet also keine ‘nachahmende’ Reproduktion der oft fehlgedeuteten Aristotelischen Prinzipien und auch keine Beibehaltung eines ‘klassizistischen’ Musters, sondern sie dient ‘absurden’ Zwecken: um diese Elemente „durcheinanderzuschütteln und zu verwirren.“⁶

III. Der ‘ent-netzte’ ‘Ort der Handlung’

In einem Dorf, das sich im Endstadium einer tiefen Agonie befindet, taucht ein angeblicher Professor auf, um Beweise für seine neueste Theorie zu finden, nach der der Mensch vom König der Vögel, dem ‘Guricht’ abstammt. Die letzten Dorfbewohner, die ihn für einen erbärmlichen Spinner halten, ziehen langsam weg, und endlich erscheint der Vogel, aber verkrümmt und entartet. Den Anblick kann der Professor nicht ertragen und bricht tot zusammen.

Die Einhaltung der klassischen Einheit des Ortes ist im Stück exemplarisch: wir befinden uns in einer „Schankstube in einem ländlichen Gasthaus“.⁷ Das „Bild des chronischen Abbruchs“ wird durch den Blick durch das Fenster erweitert, eine Perspektive jedoch, die nur den ‘handelnden Personen’ gewährt ist. Die Regieanweisung des Autors, nach der „die Aussicht [] für den Zuschauer unsichtbar“ (V, 125) sein soll, führt einerseits dazu, daß er auf die Berichte der hinausblickenden Figuren angewiesen ist, andererseits wird er mit der Reglosigkeit und bedrückenden Enge der vier Wände konfrontiert. Dieses „Blickverbot“ für das Publikum hat aber Konsequenzen auch für die Bewohner des Dorfes „Dohlenmoos“: dadurch, daß sie etwa über das Einstürzen des Bahnhofes oder der Bedürfnisanstalt berichten müssen, offenbart sich indirekt in ihren Worten die Sinnlosigkeit und die Absurdität ihrer Existenz: der Lehrerin in einer Schule, die sich kontinuierlich entleert, des Bürgermeisters in einem Dorf, das sich systematisch entvölkert, der Wirtin in einem Gasthaus, wo „im Vordergrund noch ein paar Stühle und Tische, eventuell auch eine Bank für kaum noch zu

⁵ Günter Blamberger, „Der Rest ist Schweigen. Hildesheimers Literatur des Absurden“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik*, S. 37.

⁶ Christoph F. Lorenz, *Das fragende Theater*, S. 95.

⁷ Wolfgang Hildesheimer, „Die Verspätung. Ein Stück in zwei Teilen“, in: *Spectaculum VI*, Frankfurt/M 1963, S. 123-173., hier S. 125. Ich zitiere diese Ausgabe im folgendem unter dem Kürzel „V“ und der Angabe von

erwartende Gäste" (V, 125) stehen, usw.

Aus diesen Figurenberichten erfährt der Zuschauer, daß, nachdem seit Monaten kein Telefon und seit vier Wochen kein Telefonbuch mehr drinnen zu finden waren, die Telefonzelle – die einzige des Dorfes – abgetragen wurde. Die Post wurde auch geschlossen, „jetzt sieht man direkt auf die Bedürfnisanstalt". Nach Aussage des Bürgermeisters werde man sie auch entfernen, weil sie nicht mehr benutzt wird, und „außerdem entspricht sie nicht mehr den hohen hygienischen Anforderungen unserer Zeit." (V, 127) Die Pfade und Gehwege zu den anderen Dörfern sind unpraktikabel geworden. Die „abbröckelnde" Landschaft trägt die Zeichen einer hermetischen Abgeschlossenheit von der Welt – sogar die das Dorf durchkreuzende Eisenbahnlinie dient „isolatorischen" Zwecken: die Züge halten nicht an, oder wenn sie es tun, dann eben deshalb, um die wegziehenden Bewohner mitzunehmen –, die ihrer Funktion entleerten Kommunikationskanäle verstärken die absolute Isoliertheit des Dorfes.

Man könnte also schlußfolgern, daß man schon auf dieser strukturellen Ebene des Dramas einer totalen „Ent-Netzung" begegnet.

IV. „Geschehen" statt „Handlung" und verwirrte Zeit

„Wenn zu einem guten Stück eine geschickt konstruierte Handlung gehört – diese Stücke haben keine nennenswerte Handlung oder Intrige"⁸ – charakterisiert Esslin das Theater des Absurden. Das bedeutet bei weitem nicht, daß keine Abläufe und Prozesse in den Stücken vorhanden sind, schließen sich aber zu keiner geschlossenen logischen Kette zusammen, sondern bilden ab – genauer gesagt stellen eine Wirklichkeit dar, die sich in unvernünftigen und unlogischen Bildern manifestiert. Die lose oder gar sinnwidrige Verbindung der Geschehnisse erinnern an das Stationen-Drama des Expressionismus. So konfrontiert man sich mit „archetypische(n) Situationen, die assoziativ miteinander verbunden sind, anstatt der Abbilder von photographischer Genauigkeit in streng chronologischer Anordnung."⁹

Deshalb sollte einen nicht befremden, wenn z. B. in Günter Grass' 'absurden' Stücken Leute aus einer Kiste hervorspringen und plötzlich da sind, um später genauso unerwartet zu verschwinden, oder wenn der Prüfer – übrigens eine verwandte Figur zum Vertreter der

Seite direkt im Text.

⁸ Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main 1964, S. 12.

⁹ Martin Esslin, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien 1972, S. 193.

„Verspätung“ – aus der Standuhr heraustritt, um die Schäden festzustellen (vgl. das Stück „Hochwasser“). Diese plötzlichen und in ihrer Unmotiviertheit überraschenden Übergänge von Wirklichkeit zum Irrationalem tragen zur Ambivalenz und Zweideutigkeit der Handlung bei.

In der Vorrede zu einer nicht erschienenen Hörspielfassung eines Stückes nimmt Hildesheimer selbst die gleiche Position ein: „Ich sage: das Geschehen, nicht die Handlung. Das Spiel hat keine Handlung, keinen „Stoff“ im hergebrachten Sinn. Der „Stoff“ wird durch die Situation ersetzt, eine Situation, die sich im Laufe des Geschehens verschärft.“¹⁰

In der Erlanger Rede heißt es so:

[] das absurde Theater stellt nichts dar, was sich im logischen Ablauf einer Handlung offenbaren könnte; es identifiziert sich vielmehr mit dem Objekt – dem Absurden – in seiner ganzen, ungeheuerlichen Unlogik, indem es in Form von Darstellungen bestimmter absurder Zustände [] jähre Blicke auf die Situation des Menschen freigibt. (AT, 16)

Diese in der Irrationalität fußende Freiheit erlaubt dem Autor, das Geschehen dadurch zu „verschärfen“, daß er im zweiten Teil der „Verspätung“ den Guricht-Vogel dennoch erscheinen läßt, der am Anfang noch die groteske Ausgeburt der kranken Phantasie eines Spinners zu sein schien.

Dieser eher „variierend(e), reihend(e), ‚seriell(e)‘“¹¹ Aufbau verhindert auch die Linearität der Zeitentwicklung im Stück. Die Behandlung der Zeitkomponente erinnert an Franz Kafkas Tagebucheintragung vom 16. Januar 1922:

Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anderes geschehen, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen, und sie trennen sich oder reißen zumindest aneinander in einer fürchterlichen Art.

Während in seiner Parabel „Gib’s auf!“ das Vergleichen der eigenen Uhr mit der Turmuhr und das Konstatieren, „daß es schon viel später war“, das erzählende Ich unsicher im Weg macht und ihn in eine existentielle Verlorenheit stürzt, entfacht die Turmuhr aus Dohlenmoos eine heftige Diskussion über die richtige Zeit. Die Uhr des Bürgermeisters muß immer wieder gegen die Bank oder den Tisch geschlagen werden, damit sie wieder geht. Er stellt fest, daß

¹⁰ Zitiert nach: Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 49-50.

¹¹ Ebd., S. 50.

der eben bei dem Auftritt des Professors vorbeirasende Zug Verspätung habe. Der Professor besteht dagegen darauf, daß der Zug frühzeitig abgefahren ist und beruft sich dabei auf die Turmuhr, da seine Taschenuhr auch stehengeblieben ist. Das Chaos der „persönlichen“ Zeiten erreicht seinen lächerlich-absurden Höhepunkt, als es eindeutig wird: „Unsere Uhr geht nicht nach... Sie geht nämlich überhaupt nicht. [] weil sie kein Werk mehr hat.“ (V, 131-132) Inzwischen geht die allgemeine, „unpersönliche“ Zeit ihren „gewöhnlichen Gang“, und die Geschehnisse selbst inkadrieren sich in die klassische Forderung nach der Dauer eines „Sonnenumlaufes“. Aber die Überzahl der kontradiktorischen „persönlichen“ Zeiten zerstört die Objektivität und die Allgemeingültigkeit der zeitlichen Realität und sorgt für weitere Störungen, diesmal im „Zeit-Werk“.

V. „Sprache“ oder „zusammenhangloses Geschwätz“ ?

Wie schon früher angedeutet, lassen sich die prägnantesten Störungen des „Netzwerkes“ auf der Ebene der sprachlichen Kommunikation registrieren. Der schrittweise erfolgende Abbau des Raumes durch die konsequente Beseitigung der Kommunikationsmittel im Dorf und die Zerstörung der realen Zeitverhältnisse nehmen eine Krise der Sprache vorweg, die jetzt in den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen verlagert wird und auf der Ebene der sprachlichen Äußerungen Gestalt findet.

Schon Esslin spricht von einer „radikalen Abwertung der Sprache“¹², die als Mittel des gegenseitigen Austausches untauglich geworden ist. Eine absurd und unfassbar gewordene Wirklichkeit kann von einer verbrauchten Sprache nicht mehr abgebildet werden, die ihre vermittelnde Rolle zwischen Wort und Begriff eingebüßt hat.

Hier sollte man der Frage nachgehen, auf welcher Seite sich die Irrationalität und die daraus folgende Absurdität zuerst präsentierte: liegt es vielleicht am menschlichen Faktor, daß die Sprache zum „Turm aus Babel“ der „abgenutzten 'Bilder' und [der] 'Leitworte' verkommener Konvention“¹³ geworden ist, die danach auf die „äußere Wirklichkeit“ projiziert wurde, oder ist es der Zerfall der alten Konventionen, der alten Werthierarchien und der früher für unerschütterlich und endgültig gehaltenen Ordnungsprinzipien, der die Sprache zum Stottern bringt?

¹² Martin Esslin, *Das Theater*, S. 16.

¹³ Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 46.

Mir scheint die Antwort begründet zu sein, die die zwei Pole nicht voneinander trennt, sondern als 'Aufenthaltort' des Absurden die Diskrepanz, den Abgrund zwischen Mensch und Welt bestimmt; so trennt und verbindet es zugleich die zwei Bereiche. Im „Mythos des Sisyphos“ betont Camus die Tatsache, „[] daß das Absurde nicht im Menschen (wenn eine solche Metapher einen Sinn hätte) und auch nicht in der Welt liegt, sondern in ihrem gemeinsamen und gleichzeitigen Vorhandensein.“¹⁴

Wenn man jetzt solche Äußerungen wie:

„Wie verhüten wir die überhandnehmende Verschandelung der Landschaft durch Butterbrotpapier“ (V, 126);
 „Ich bin Professor Doktor, Doktor honoris causa Karl Wilhelm Gustav Alexander von Scholz Babelhaus! Mitglied der königlich schwedischen Akademie!“ (V, 134)
 „[] nachzuflattern. Meinem Höhenflug, von den Gipfeln der anorganischen Anthropologie, deren Rätsel ich gelöst hinterlasse, hinüber zur Paläontologie, zu deren Erneuerern ich mich mit Fug zählen darf.“ (V, 144)

– und die Dutzend ähnlichen im obigen Kontext untersucht, liegt die Feststellung nahe, hier drückt sich eine „Kritik an einer Sprache [aus], in der formel- und schablonenhafte Scheinkultur sich verrät“ und die zu einer Kollektion von „Phrasenmüll inhaltslos gewordener Allerwelts- 'Weisheiten' und - Wendungen“¹⁵ degradiert ist.

Auch hinter der Krise der Sprache verbirgt sich eine existentielle: sie verhindert die Selbsterkenntnis, das Bewahren der Identität, denn es fehlt die Logik, die diese Mosaik zerfallenen Daseins zu einer harmonischen und einheitlichen Totalität zusammenschließen könnte. Sie verhindert aber zugleich das Wahrnehmen und die Erkenntnis des anderen, deshalb laufen diese marionettenhaften Existenzen parallel, die Möglichkeit eines realen Treffens in Raum und Zeit ist ausgeschlossen. Nicht nur, weil etwa die Rolle des Sargtischlers darin besteht, das ganze Stück durchzuschlafen, um am Ende seinen Monolog über Leben und Tod zu halten, sondern auch deswegen, weil die Figuren in Situationen verwickelt werden, in denen sie aneinander vorbei oder parallel sprechen, wie etwa:

PROFESSOR [] Ist das hier ein Gasthof?
 WIRTIN Gewiß, mein Herr! Und ich bin ...
 PROFESSOR Dann gibt es hier auch ...
 WIRTIN ... die Wirtin. Ab zwölf Uhr ...
 PROFESSOR ... ein Telefon im Haus.
 WIRTIN ... gibt es warme Speisen. Heute haben wir ...

¹⁴ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg 1959.

¹⁵ Ebd., S. 46.

PROFESSOR [] Ich brauche keine warmen Speisen!
 WIRTIN ... Leberkäs. An kalten Speisen haben wir ... (V, 129)

VI. „Alles ist entdeckt ...“

Nachdem der Professor den letzten Zug verpasst hat, bricht er zusammen und gesteht der Wirtin, daß alles, seine Identität, seine Orden und Titel, seine bewundernswerten Kenntnisse, die ihn fast gottähnlich gemacht haben „erfunden, mit leeren Händen, aus der leeren Luft gegriffen“ (V, 149) waren. Dadurch, daß er eine falsche Identität konstruiert und propagiert hat, erweist er sich als Betrüger, als ein „raffiniert-bewußter (Selbst)täuscher.“¹⁶ Es stellt sich auch heraus, daß der Untergang und Verfall des Dorfes eigentlich sein Werk war, um Raum für seine letzte große Entdeckung zu schaffen.

Am Anfang ist er noch von einer tiefen Hoffnung auf neue Entdeckungen erfüllt: „Das Gebiet ist ornithologisch noch nicht ergründet“ (V, 133) und auch sein Selbstbewußtsein scheint ungebrochen zu sein:

Ich bin Forscher []. Ich [] entdecke Verstecktes, entlocke den vier Kategorien der Natur ihre verborgensten Geheimnisse, bin großen Dingen auf winziger Spur. [] im Augenblick [] bin [ich] an einer Spekulation, die nicht nur die Welt der Wissenschaft erschüttern wird. (V, 134)

Die Spekulation ist wirklich erschütternd, nicht nur für die Wissenschaft, sondern für den Leser oder Zuschauer selbst: „Eine ungeheure Entdeckung, eingehüllt in eine These, deren Stichhaltigkeit kein Wohlgesinnter sich entziehen kann. Ich will sie Ihnen Verraten: – *leise* – Der Mensch stammt vom Vogel ab!“ (V, 142)

Man mag sich fragen, worin besteht die Wichtigkeit und die Funktion dieser Phantasmagorie, zu deren Zweck er „unermessliche Vermögen geopfert“ (V, 166) hat, Landrat, Postverwaltung, Eisenbahndirektion, Telefonamt bestechen mußte, um das „Gebiet unter [seinem] Willen zu bringen“ (V, 166)?

Als Ergebnis dieses bewußt betriebenen „Abbau und Reduktionsprozesses“¹⁷ entsteht eine „tabula rasa“, die die Bedingungen für einen Neubeginn, für eine Erneuerung, für das Neue sichern soll: denn allein das Neue, das noch nicht Erforschte und Entdeckte können ein

¹⁶ Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 60.

¹⁷ Ebd., S. 59.

Forscherdasein legitimieren. Das wäre nämlich die Garantie für die Ausbildung einer unverwechselbaren Persönlichkeit, die einen vor dem Untergang in der „Masse“, vor dem Verlust des Ich-Bewußtseins bewahren könnte.¹⁸ Obwohl der zweite Teil des Stückes durch einander widersprechende Geschichten über die Vergangenheit und die wahre Identität des angeblichen Professors Verwirrung und Unsicherheit stiftet, bleibt eins doch klar: es geht um den Wunsch nach Befriedigung des Originalitätsbedürfnisses.¹⁹

Was beim Publikum im ersten Teil noch als „Spott über Ruhmsucht, Eitelkeit, Verstiegenheit“, als eine „Intellektuellensatire“²⁰ für Heiterkeit zu sorgen schien, verwandelt sich später in einen „tragischen Spott“ (Esslin) über ein absurdes Schicksal.

Es mag ein Zufall sein oder doch nicht, daß in der Auflistung des Professors über die anderen Möglichkeiten zur Befriedigung seines Originalitätsanspruches ausschließlich absurde Gestalten in Erwägung gezogen werden: er hätte statt Forscher ein Herrscher sein können, doch „es wird bereits alles beherrscht“ (V, 151); oder Weltumsegler, aber „es ist alles umsegelt“ (ebd.); oder auch Maler, vielleicht Pianist.

Der Eroberer, der Reisende und der Künstler sind neben Don Juan und dem Schauspieler Teile des Camusschen Inventars absurder Figuren. Alle sind „Fürsten ohne Reich“²¹, die sich der Sinnlosigkeit und der Grenzen ihres Lebens bewußt sind, und sich dennoch erschöpfen in der quantitativen Häufung der Erlebnisse.

Hildesheimers „Professor“ unterscheidet sich aber in einer bedeutenden Hinsicht von dieser Gruppe, und zwar in der Art und Weise der Reaktion auf das Bewußtwerden der Absurdität.

Der Professor der „Verspätung“ steht auch vor einer ähnlichen Situation:

Alles war erforscht, entdeckt, vom Größten bis zum Kleinsten. Da habe ich Entdeckungen erdacht, mir aus den zehn Fingern gesogen. [] Alles, was ich in der Qual schlafloser Nächte eronnen hatte, gab es schon, sowohl das Erdachte als auch das Widerlegte! Nur war es von anderen entdeckt worden. Andere hatten die Kerne gespalten, die Schriften entziffert, die Meere vermessen, Gehalte bestimmt, die Körper zerlegt, die Räume erforscht, die Stille genormt, die Mitte gefunden, die Formel erdacht... [] So mußte ich zum Äußersten greifen: das ist der Guricht! Meine letzte Erfindung, der Schwanengesang eines Gescheiterten. (V, 150)

¹⁸ Vgl. dazu: Thomas Koebner, „Entfremdung und Melancholie. Zu Hildesheimers intellektuellen Helden“, in: Dierk Rodewald (Hg.), *Über Wolfgang Hildesheimer*, Frankfurt/M. 1971, S. 32-59.

¹⁹ Ebd., S. 40.

²⁰ Ebd., S. 41.

²¹ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, Hamburg 1959, S. 77.

Hier wird klar, daß er nicht die Sisyphossche „Revolte“ wählt, sondern nach Auswegen sucht – indem er der Sinnlosigkeit seiner Existenz weiterhin einen Sinn geben will – nach Auswegen, die zwangsläufig irreführen, und die, obwohl sie die Absurdität aufheben, nicht bezwingen oder auflösen können. Wie Camus sagt: Außerhalb eines menschlichen Geistes kann es nichts Absurdes geben. So endet das Absurde wie alle Dinge mit dem Tode.“²² Worin besteht aber die Substanz dieses Fluchtversuches?

Die Entdeckung, daß alles entdeckt ist, sollte dem absurden Menschen Anlaß zum Jubeln geben: seine Zweifel an der Totalität der Wahrheit, an der realen Möglichkeit der Erkenntnis der Welt wären auf diese Weise erfolgreich beseitigt. Selbst Camus' Klage über das Denken, das zu nichts führt, würde ihre Gültigkeit verlieren:

Trotzdem gibt mir alles Wissen über die Erde nichts, was mir die Sicherheit gäbe, daß diese Welt mir gehört. Man kann sie mir beschreiben, und man kann mich lehren, sie zu klassifizieren. Man kann ihre Gesetze aufzählen, und in meinem Wissensdurst halte ich sie für wahr. Man kann ihren Mechanismus auseinandernehmen, und meine Hoffnung wächst. Zuallerletzt lehrt man mich, dieses zauberhafte und farbenprächtige Universum lasse sich auf das Atom zurückführen und das Atom wieder auf das Elektron. Das ist alles sehr schön, und ich warte, wie es weitergehen soll. Da erzählt man mir aber von einem unsichtbaren Planetensystem, in dem die Elektronen um einen Kern kreisen. Man erklärt mir die Welt mit einem Bild. Jetzt merke ich, daß wir bei der Poesie gelandet sind: nie werde ich wirklich etwas wissen.²³

Doch die angebliche Abgeschlossenheit des Erkenntnisprozesses sorgt beim Professoren für Pessimismus und macht den Sinn seiner Forschung und so den seines ganzen Lebens fragwürdig. Vergebens hat er versucht, „alle Bekanntschaft zu verlieren und zu verleugnen“ (V, 165), vergebens dachte er sich in „Nacht und Nebel gehüllt“ (V, 165), vergebens schafft er die „Ent-Netzung“ des Dorfes:

Ich habe um die Landkarten gezirkelt, das Leere vermessen, aber unter den weißen Flächen wurden schon die Kabel gelegt, der Weg von A bis B führt quer über C und durch D hindurch, bis nach Ypsilon, und zurück überkreuz nach F über M. Wer da wartet, daß er sich verliere, der wartet vergebens. (V, 166)

Die ganze Welt ist „vernetzt“, sie ist zu einem alles umfassenden „Netz-Werk“ geworden, das die schöpferische Einsamkeit unmöglich macht. (Nicht zufällig taucht im Stück der Vertreter auf, der, wie sich später herausstellt, sein wissenschaftlicher Konkurrent ist.) Das

²² Ebd., S. 31.

²³ Ebd., S. 22.

Original, die Originalität ist auch unmöglich geworden; wenn man etwas sagen möchte, kann das nur „intertextuell“, also durch Bezugnahme auf andere Texte erfolgen.

Die Feststellung des Professors erinnert an Bahtins Definition der „Dialogizität“, die sich daraus ergibt, daß „jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet“ vorfindet²⁴, aber auch an Kristeva's Auffassung, nach der jeder Text ein „Mosaik von Zitaten“, die „Absorption und Transformation eines anderen Textes“²⁵ sei. Schließlich sei hier noch Barthes zitiert: „Und eben das ist der Inter-Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben - ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist.“²⁶

In dem 10 Jahre vor dieser Definition entstandenen Drama Hildesheimers findet dieselbe Erfahrung Gestalt, jedoch auf einer anderen Grundlage: indem der Professor nicht gegen das Absurde rebelliert, sondern versucht, mit Hilfe der Phantasie und der Fiktion das Problem der ‚Intertextualität‘ zu umgehen, wird ihm ein resignatives Ende zuteil: es reicht nicht, daß der „Guricht“, der „König des Vogelreiches, seine Krone, bevor seine niedere Abart zum Menschen verkümmerte“ (V, 145), entgegen den Erwartungen des Professors ein geschrumpfter „Klaffschnäbler“ und „Spaltschwimmfüßler“ ist, der außerdem noch „stumm ist und watschelt“, auch sein Phantasienamen erweist sich als überholt: Er ... [] Er ... heißt nicht ... [] Er heißt nicht Guricht! [] Nicht Guricht! [] Nun finde ich keinen Namen mehr. Die Namen sind besetzt, die Eigenschaften vergeben. Verschenkt! Es ist zu spät!“ (V, 171-172)

So haben wir es mit dem „definitiven Scheitern seiner Phantasie und der Wirklichkeit“ – man könnte ergänzen, einer absurden Wirklichkeit – zu tun, und so bedeutet das „Ende des Phantasie-Abenteuers“ den „Untergang des Phantasierens selbst.“²⁷

²⁴ Zitiert nach: Manfred Pfister, „Intertextualität“, in: Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen 1994, S. 215-219, hier S. 215.

²⁵ Ebd., S. 216.

²⁶ Ebd., S. 216.

²⁷ Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 61-62.