

Doerte Bischoff

Die entsetzliche Freiheit

Zum Drama der Ordnung in Wolfgang Hildesheimers
Kanalabwärts

Im Umfeld des *Masante*-Projekts ist 1971 ein kürzerer Text entstanden, der einen zentralen Aspekt der beschriebenen Konstellation eines am Rand von Gesellschaft und Zivilisation sich erprobenden Erzählens gleichsam isoliert und verdichtet.¹ Er wurde nicht in den schließlich publizierten *Masante*-Text mit aufgenommen, gleichwohl sind motivische und strukturelle Korrespondenzen unübersehbar. Erscheint es deshalb sinnvoll, ihn in diesem größeren Kontext zu behandeln, so lässt sich der verknappte Text – der in einem Sinne parabelartig genannt werden kann, in dem diese Bezeichnung für Texte Kafkas verwendet worden ist – durchaus auch für sich lesen, was bislang, soweit ich sehe, noch nirgends geschehen ist.

1. Jenseits der Geschlechterordnung: Inszenierung der Überschreitung

„Kanalabwärts“ handelt von Glück und Beschämung eines „Manns, der eine Frau hat sein wollen“.² Schauplatz ist die ländliche Gegend der Poebene, die von Kanälen durchzogen wird. In den kleinen Orten scheint die Welt in Ordnung zu sein: „ein Mann liegt neben einer Öllache unter einem Lastwagen und hämmert, eine Frau schlüpft zwischen den Türvorhängen ins Dunkel eines Nachbarhauses, um Salz auszuborgen oder eine Knoblauchzehe.“ (94) Diese vertraute Ordnung, die so auch und vor allem als eine Ordnung der Geschlechter beschrieben ist, wird nun durch ein

1 Zuerst erschienen in Merkur 27 (April 1973), Heft 300, S. 447-454. Die Erzählung ist hier abgedruckt mit dem Hinweis: „bei dieser in sich geschlossenen Erzählung handelt es sich um ein Paralipomenon zu dem kürzlich bei Suhrkamp erschienenen Buch ‚Masante‘. [...] Nur der Erzähler ist mit dem des Buches identisch.“ (Ebd., S. 447)

2 Wolfgang Hildesheimer: „Kanalabwärts“. In ders.: Exerzitien mit Papst Johannes, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 91-106, hier S. 106. Die anschließend aufgeführten Zitate aus diesem Werk folgen dieser Ausgabe.

seltames Schauspiel aufgestört. Ein Mann von etwa dreißig Jahren, wie es heißt, „macht sich an seinem Fahrrad zu schaffen, putzt und wischt daran, obgleich es [offensichtlich] nichts zum Putzen oder Wischen gibt, das Fahrrad könnte sauberer nicht sein.“ (94) Die weiblich konnotierte Tätigkeit des Putzens erscheint also losgelöst von ihrem Zweck, dem Reinigen eines Gegenstands. Als solche wird sie in einer theatralen Performance vorgeführt, in der sie einen künstlerischen Charakter annimmt, zumal sie hier offenbar mit Aspekten in Beziehung gebracht wird, die innerhalb der Geschlechterordnung männlich konnotiert werden: das Fahrrad, an dem „Gestell, Getriebe, Kette und Speichen“ hervorgehoben werden, ruft den eingangs erwähnten Lastwagen, an dem sich ja ebenfalls ein Mann zu schaffen machte, in Erinnerung. Die Putz-Performance lässt diesem früheren, vertrauten Bild gegenüber jedoch die einzelnen, buchstäblich herausgeputzten Technikobjekte auf eine Weise hervortreten, die ihrerseits die Vorstellung vom Fahrrad als technischem Funktionszusammenhang ebenso stören wie die einer klar erkennbaren Geschlechterordnung. Auch der Umstand, dass der Lenker des Rads mit künstlichen Blumen geschmückt ist, läuft dessen Wahrnehmung als bloßem Fortbewegungsmittel entgegen. Tatsächlich macht der Erzähler einen Versuch der Deutung der Blumen, indem er seine Assoziation mitteilt, es könne sich um den „Schmuck eines Hochzeitsgefährtes“ (95) handeln, womit das Rad immer noch einen funktionalen, aber dem Alltagsgeschäft entzogenen festlich-rituellen Zweck hätte. Doch diese Erklärung wird gleich mit dem nächsten Atemzug – der Satz wird an dieser Stelle mit drei Pünktchen und einem Absatz unterbrochen – zurückgenommen, in dem der Radputzer selbst als Braut bezeichnet wird, „die um einen Bräutigam wirbt“. (95) Diese Einschätzung wird vor allem durch seine Kleidung motiviert, denn der Mann trägt Frauenkleider: Spitzenbluse, seidenen Unterrock und einen Strohhut. Erstere werden, wie es heißt, „in wehender Bewegung gehalten durch die Aktion des Putzens.“ (95) Diese Bewegung trägt offenbar dazu bei, dass die Einordnung des Geschehens, die Festlegung des Akteurs durch Kategorien des Vertrauten, auf Distanz bzw. in der Schwebe gehalten wird. Gerade darin besteht dessen Faszination für die umstehenden Menschen, die sich um den Mann geschart haben und das Schauspiel, das ausdrücklich als „Monodrama“ (94) gekennzeichnet wird, als Zuschauer ansehen.

Sehr verdichtet wird hier also die Frage nach dem Geschlecht mit Aspekten von Theatralität enggeführt. Hildesheimers Text, der m. W. bislang nicht in diesem Kontext rezipiert wurde³, lässt sich entsprechend als Verhandlung

3 Auch nicht in einer Monografie, die Hildesheimer im Kontext literarischer Männlichkeitsentwürfe behandelt: Ildiko Vekony: Literarische Männlichkeitsentwürfe.

von Geschlecht als symbolisch verfasste Kategorie lesen, die nicht auf biologische Gegebenheiten zurückgeführt werden kann, sondern in sozialen Prozessen und kulturellen Inszenierungen hervorgebracht wird. Zwanzig Jahre vor dem Erscheinen der für die Diskussion um die Performativität von Geschlecht so bedeutsamen Buch von Judith Butler, *Gender Trouble* (1990), findet sich in diesem kleinen Text Hildesheimers, der sich offensichtlich gegenüber dem *Masante*-Projekt verselbstständigt hat, eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten, vor allem aber auch den Grenzen des grenzüberschreitenden Spiels mit Geschlechterzuschreibungen, die auf aktuelle Perspektivierungen von Gender-Performances vorausweist. Inwiefern hier auch literarische Schreibprojekte von Zeitgenossen, etwa Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, der 1971 erscheint, dem Jahr, das Hildesheimer für die Entstehung von „Kanalabwärts“ angegeben hat, Bezugspunkte darstellen, ist im Einzelnen sicher noch genauer zu untersuchen. Die Titelfigur Malina, von Beruf Militärhistoriker, trägt ja einen weiblichen Namen und wird in einer grenzauflösenden Beziehung zur weiblichen Ich-Figur beschrieben (z. T. als Alter Ego bzw. Abspaltung von Ich-Anteilen), die um Selbstbehauptung und -ausdruck in einer patriarchalen Welt ringt, die von der anhaltenden Präsenz zerstörerisch-faschistoider Ordnungsmuster geprägt ist. Zuletzt scheitert sie an deren starren und unauflösbaren Grenzziehungen, indem sie in ‚der Wand‘ verschwindet, wie auch die um eine Selbstinszenierung jenseits der Ordnung ringende Figur in „Kanalabwärts“ zuletzt scheitert – womit ich der weiteren Lektüre aber schon etwas vorgreife.

2. *Nachtgewächs*: Übersetzung und intertextuelle Korrespondenzen

Ein mit Sicherheit bedeutsamer Intertext der Erzählung, der hier erwähnt werden muss, ist Djuna Barnes' Roman *Nightwood*, den Hildesheimer 1959 ins Deutsche übertrug. Diese vielfach als kongenial gelobte Übersetzung lässt eine intensive Auseinandersetzung mit dem Anfang der 1930er Jahre in Paris entstehenden Text der Amerikanerin erkennen, die deutliche Spuren in Hildesheimers eigenen Texten hinterlassen hat. Nicht nur befindet sich dort im zwielichtigen Kreis von Zirkusleuten eine Artisten-Figur, die sich

Zur ästhetischen Inszenierung von Männlichkeit in der bundesdeutschen Prosaliteratur um 1980, Königstein/Ts.: Ulrike Helmer 2006. Hier wird vor allem *Marbot* gelesen.

„Herzogin von Breitenrück“⁴ nennt und als „Frau Mann“ (24) titulierte wird, da ihr Trikot, welches das Geschlecht ebenso markiert wie verbirgt und mit dem Körper eins zu sein scheint, sie „geschlechtslos wie eine Puppe“ wirken lässt. (25) Vor allem über die Figur des Mediziners oder als Mediziner posierenden Iren Matthew O'Connor, über den es einführend heißt, das Haar sei ihm „gleich einer überdimensionierten Witwenhaube spitz in die Stirn gewachsen“ (27), wird Transvestismus im Text verhandelt. Der ‚Doktor‘, wie er meist genannt wird, erscheint schon zu Beginn als „schwankende Gestalt“ (27), die den Betrachter irritiert und verunsichert. Die beobachtende Instanz ist an dieser Stelle der aus Wien stammende Jude Felix Volkbein, der eine Faszination für die alte Welt der Habsburger Monarchie, seine adligen Respektspersonen und militärischen Würdenträger hat, der die Welt der Artisten, Zauberkünstler und sozialen Randfiguren, in die er hineingerät, entgegengesetzt zu sein scheint. Zugleich übt gerade diese eine große Faszination auf ihn aus, da hier alle fürstlichen Rollen in einer ebenso irritierenden wie einnehmenden Travestie als noch oder wieder präsent in Szene gesetzt werden. Der Weg des Juden und Außenseiters Volkbein in die von ihm begehrte Ordnung führt, wie im Folgenden deutlich gemacht wird, über die Einsicht in die transvestische ‚Natur‘ dieser Ordnung. Als der Doktor ihn in das Hotelzimmer einer Frau mitnimmt, zu der er als Arzt gerufen wird, wird Felix Volkbein Zeuge, wie dieser, als die Frau gerade aus ihrer Ohnmacht erwacht, mit deren Parfümflasche und Puderquaste hantiert und sich zuletzt noch die Lippen schminkt. Der Moment, in dem er die Frau, die später seine Ehefrau werden wird, zum ersten Mal erblickt, wird überlagert durch die Faszination, mit der er das vom Doktor vorgeführte grenzüberschreitende Spiel⁵ mit den Geschlechterzuschreibungen verfolgt. Tatsächlich hat dieses auf ihn eine starke Wirkung, die ihm jedoch zugleich Angst macht, da sie mit der Gefährdung jener Ordnung verbunden ist, in die er ja als ursprünglich Ausgegrenzter allererst Eingang zu finden bemüht ist. Dass er sich in den Doktor oder besser in seine die Geschlechterrollen überschreitende Performanz verliebt, deutet der Text an, der zugleich die strategische Schließung und Verleugnung der mit ihr eröffneten Möglichkeiten alternativer Selbstentwürfe und Begehrenskonstellationen ausdrücklich vorführt.

4 Djuna Barnes: *Nachtgewächs*. Deutsch von Wolfgang Hildesheimer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 23. (Ersterscheinung: Pfullingen: Neske 1959) Die anschließend aufgeführten Zitate aus diesem Werk folgen dieser Ausgabe.

5 Dieses Spiel wird noch durch einen Gelddiebstahl, der als Zaubertick inszeniert wird, ergänzt und gleichsam kommentiert. (Vgl. S. 48)

[Felix] wußte, daß er auch weiterhin den Doktor schätzen würde, obschon er sich im klaren darüber war, daß es ihn eine lange Welle geistiger Krämpfe kosten würde, entsprechend der Verwandlung in der Sekretion einer Auster, die ihren Juckreiz mit einer Perle bedecken muß – so würde er den Doktor bedecken müssen. Gleichzeitig wußte er, daß diese Verengung im Flusse der Gunst (durch die das, was wir lieben müssen, zu dem gemacht wird, was wir lieben können) schließlich ein Teil seiner selbst sein würde, obgleich sie nicht dem eigenen Willen entsprungen war. (48f.)

Als Verengung im Flusse der Gunst erscheint dann im Folgenden die Beschränkung des Begehrens auf die Frau und der Versuch, mit ihr und einem Sohn, der tatsächlich bald darauf geboren wird, mit sich und seinem Leben ‚in (die) Ordnung‘ zu kommen. Die Hinwendung zu diesem Selbst- und Lebensentwurf wird nicht nur als Versuch Volkbeins, Möglichkeiten abzuwehren, die er als unheimlich und bedrohlich empfindet, dargestellt, sondern ausdrücklich auch als Strategie O'Connors, von seiner Performance abzulenken, bei der er beobachtet worden war. Dass dieser Versuch des Eintritts in eine damit stabilisierte gesellschaftliche Ordnung, die auch eine der Ehe und der Familiengenealogie ist, schließlich auf allen Ebenen misslingt, überrascht nicht, zumal im Roman insgesamt vielfältige Begehren- und Beziehungskonstellationen durchgespielt werden, die allesamt auf das Verschwinden der ‚alten Ordnung‘ verweisen, ohne dass sich mit ihnen eine neue Orientierung abzeichnete. Die von der Auster gebildete Perle, von der in der zitierten Passage die Rede ist, wird hier offenbar mit der Frau – als Schmuck des Mannes – in Verbindung gebracht, wobei sie in diesem Bild weniger als das andere, schöne und daher begehrenswerte Geschlecht erscheint, das einen eigenen Mangel kompensiert, sondern als Produkt einer gleichsam systemimmanenten Abwehrreaktion, die sich z. B. auf ein tabuisiertes gleichgeschlechtliches Begehren und andere Formen des Selbstentwurfs jenseits der Geschlechternormen bezieht.

Wenn Felix Volkbein an der Artistin „Frau Mann“ interessiert bemerkt, dass diese nach dem Ende ihrer Performance Schminke entfernt „mit jener behenden technischen Glückseligkeit eines Malers, der die Palette reinigt“ (26), so ist er während der Performance des Doktors in ähnlicher Weise von der „Mechanik seiner Machenschaft“ (48) frappiert und angezogen. Das Mechanische der Körperinszenierung lässt das begehrte Objekt als ein konstruiertes, künstlich hervorgebrachtes erscheinen, das dennoch oder gerade deshalb in engem Bezug zum Künstlerischen steht. Wie ja auch die technischen Einzelteile des Fahrrads, die bei Hildesheimer durch die transvestische

Performance als glänzende besonders hervortreten, durch ihr Zusammenspiel mit weiblich konnotierten Attributen des Schönen (Kleider, Schmuck) in den Bereich des Ästhetischen eintreten. Kunstschaffen wird damit nicht mehr als eine Art männlich konnotierter Gegenschöpfung konzipiert⁶, die im Begehren einer idealischen, weiblich figurierten Natur-Schönheit ästhetische Substitute hervorbringt. Vielmehr wird es aus der in dieser Kunstauffassung impliziten Genderordnung herausgelöst, indem die Vorstellung einer ursprünglichen weiblichen Matrix dadurch unterlaufen wird, dass diese in den Bereich kulturell-zeichenhafter Konstruktionen integriert erscheint. Die Perle, um auf das Bild noch einmal zurückzukommen, wird nicht auf dem Grund des Meeres aus der Natur entborgen, um z. B. als Teil eines kunstvoll gefügten Schmuckstücks am Hals einer Frau metonymisch deren Idealität und Schönheit zu figurieren, vielmehr wird sie, hier gebildet, um ein anderes Begehren, das die ordnungstiftende Zentralität des weiblichen Urbildes unterläuft, zu verdecken und zu verleugnen. Der Fetischcharakter der Kunst tritt damit deutlich hervor, indem diese nicht mehr als das Andere des ‚bloß‘ Konstruierten und der Verleugnung, sondern als ihr geradezu idealtypischer Ausdruck reflektiert wird.

Im sechsten Kapitel von *Nightwood* bzw. *Nachtgewächs* gibt es noch einmal eine Szene, die parallel zur geschilderten Genderperformance des Doktors gestaltet ist, wobei dessen Transvestismus diesmal von einer Frau beobachtet und kommentiert wird. Als Nora Flood eines Nachts auf der Suche nach Rat und Gespräch den Doktor in seiner abgelegenen Dachwohnung aufsucht, wird sie zunächst Zeugin eines irritierenden Durcheinanders herumliegender ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Gegenstände:

Auf einer Kommode [...] lagen ein paar verrostete Geburtszangen, ein verrostetes Skalpell, ein paar andere seltsame Instrumente, deren Zweck ihr rätselhaft war, ein Katheter, einige zwanzig zumeist leere Parfumflaschen, Pomaden, Cremes, Lippenstifte, Puderboxen, Puderquasten. Die Schubladen dieser *chiffonnière* waren halb geöffnet und über die Ränder quollen Spitzen, Bänder, Damenstrümpfe, Damenwäsche und ein Bruchband, das aussah, als habe es dem gesamten Weibertand Notzucht angetan. (91)

6 Vgl. etwa George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München, Wien: Hanser 1990, S. 270-272. Steiner behauptet ein „männliches Primat in der Schaffung großer fiktiver Formen“ und erklärt die Frage nach dem „Verhältnis zwischen dem Geschlecht und dem Dichterischen, die nach Geschlecht, Sexualität und dem Impuls zur Fiktion“ als von biologischen Voraussetzungen (Produktion vs. Reproduktivität) abhängig.

Das ganze Zimmer wird als „Mittelding zwischen einem *chambre à coucher* und dem Trainingsring eines Boxers“ beschrieben. (92) Hier wird besonders auch die Signifikanz der Tatsache deutlich, dass die Figur des Transvestiten als Arzt inszeniert wird, der sich mit ärztlichen Büchern und Gegenständen umgibt. Seine „gynaekologische[n] Interessen“ (27), durch die O'Connor bereits bei seinem ersten Auftreten bestimmt wird, sind offensichtlich mehr als ein ins Medizinische verschobener Ausdruck des Begehrens nach dem Weiblichen. Vielmehr wird durch die Erwähnung der Geburtszange gerade auch der Komplex der Geburt als ein technisch-instrumentell konnotiertes Geschehen in den Blick gerückt. Indem die medizintechnischen Dinge (die als verrostete der Einbettung in tatsächliche Abläufe ärztlicher Tätigkeit entzogen sind) vermischt erscheinen mit weiblichen Schminksachen und Schmuckaccessoires, gerät die Unterscheidung von weiblichem Gebären und männlichem Geburtshelfertum, von im Weiblichen (Körper/Kommode) verborgenen Geheimnis und männlichem Instrumentarium zur Behandlung der Körper und Gegenstände ins Wanken. Insgesamt öffnet sich hier wiederum eine Sphäre der Selbst-Konstitution jenseits der heteronormativen Geschlechterordnung, deren Performativität auch in den implizit assoziierbaren Akten der Selbst-Geburt hervortritt.

Nora, die weibliche Beobachterin der Szenerie einer Umordnung der Geschlechter-Dinge, die im Bild des im Bett liegenden Doktors kulminiert, der ein „Damennachthemd aus Flanell“ (92), eine goldfarbene Lockenperücke und dick aufgetragene Schminke trägt, ist nicht weniger überrascht und irritiert als Felix Volkbein in der früheren Szene.

Nora durchfuhr der Gedanke: ‚Mein Gott, Kinder wissen etwas, was sie nicht sagen können. Sie mögen Rotkäppchen und den Wolf im Bett!‘ Aber dieser Gedanke, nicht mehr als das Gefühl eines Gedankens, dauerte nur die Sekunde, während der sie die Tür öffnete; schon in der nächsten hatte der Doktor sich die Perücke vom Kopf gerissen, er sank im Bett zurück und zog sich die Decken weit über die Brust. (92)

Auch hier löst der Anblick der Travestie ein Begehren aus, das die Ordnung der Geschlechter überschreitet und infrage stellt. Die weibliche Identifikation richtet sich, wie die angedeutete Märchen-Lektüre suggeriert, nicht nur auf das Ankommen bei der Großmutter und damit eine weibliche Logik von Gebären und Geborgenheit, sondern ebenso auf den Wolf, der die Urfigur der weiblichen Hervorbringung vertilgt und angeeignet hat. Marjorie Garber hat diese Szene als „eine der beunruhigendsten Transvestismus-Szenen in

der gesamten Literatur des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet, da sie „das Faktum des unklaren Geschlechts“ als Urszene evoziere⁷, womit die radikale Abwesenheit einer ursprünglichen Einheit oder Orientierung aufscheint, die ja im Kastrationskomplex prinzipiell noch angenommen wird.

Offensichtlich arbeitet sich auch die Hildesheimer'sche Erzählung, vielleicht wie all seine Erzählungen, an dem Problem ab, dass im 20. Jahrhundert die künstlerische Inszenierung nicht mehr im Verhältnis zur Wirklichkeit, zum Lebendigen, gedacht werden kann, sondern die Performativität dieser lebendigen Wirklichkeit selbst als unhintergehbare sich aufdrängt. Das „Ende der Fiktionen“⁸ hätte dann auch, wie ich hier mit Blick auf die Erzählung „Kanalabwärts“ argumentieren möchte, eine genderbezogene Komponente, die keineswegs marginal ist, sondern Zusammenhänge von Imagination, Ordnung und Freiheit auf sehr grundsätzliche Weise reflektiert. Bereits in den 1920er Jahren hat Margarete Susman sehr hellsichtig formuliert, dass in dem Moment, in dem ‚die Frau‘ als zentrale Säule einer männlich dominierten Kunst- und Kulturschöpfung selbst als Konstruktion erkennbar wird, zu deren Aufrechterhaltung Frauen in der Moderne nicht länger zur Verfügung stünden, die „bisherige Welt“ zusammenbreche.⁹ Bei Djuna Barnes konnte Hildesheimer dies in radikaler Konsequenz literarisch ausgestaltet finden. Mit dem Wissen nach 1945, in das nun auch die Erfahrung totalitärer Usurpation von Welt, von Phantasmen absoluter Grenzüberschreitung, aber auch absoluter Grenzsetzung, eingegangen ist, erscheinen offenbar diese Zeitdiagnosen noch einmal in einem schärferen Licht.

3. Komplize der Überschreitung, Beobachter, Mittäter: Ambivalenzen der Erzählerfigur

Das Bedrohlich-Prekäre und zugleich Gewaltsam-Totalitäre, das sich mit der Auflösung der klassischen (Geschlechter-)Ordnung verbindet, ist auch der Erzählung „Kanalabwärts“ deutlich abzulesen. Wie bei Barnes spielt auch

7 Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Übers. v. H. Jochen Bußmann, Frankfurt/M.: Fischer 1993, S. 539.

8 Vgl. die 1975 zuerst auf Englisch gehaltene Rede, Wolfgang Hildesheimer: *The End of Fiction*, in: ders.: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 103-122.

9 Margarete Susman: *Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt [1927]*, in: dies.: *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe*, hg. v. Ingeborg Nordmann, Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag 1992, S. 143-167, hier: S. 146.

hier die Frage eine zentrale Rolle, wie die transvestische Performance sich zur Ordnung verhält, eng verknüpft mit der Frage, wie und ob ihre grenzüberschreitende Dynamik vom Erzähltext wiedergegeben und produktiv gemacht werden kann. Auch in Hildesheimers Text wird die Position des Beobachters bzw. des Publikums des Schauspiels besonders hervorgehoben. Allerdings handelt es sich hier um im Zuschauen verbundene und doch unterschiedene Positionen. Der Ich-Erzähler nämlich, der als Reisender zufällig in die Gegend gekommen ist, verfolgt in einiger Entfernung, auf dem Damm „oberhalb des Schauspiels“ (96) stehend, das Geschehen. Als Teil des Publikums steht er also dem Akteur der Performance gegenüber, zugleich steht er, der gleichsam die „Ehrenloge“ (96) besetzt, in einer besonderen Beziehung zu ihm, was sich auch in der offensichtlichen Aufmerksamkeit, die der Schauspieler ihm entgegenbringt, bekundet. Hatte sich seine Performance bereits zuvor ausdrücklich auf Publikum ausgerichtet, das er „zu irgendeiner aktiven Teilnahme an seiner Tätigkeit“ (94) einzuladen schien, so wendet er sich nun vor allem an den Erzähler, wie diesem scheint, damit dieser mitspiele, „ja er winkt, wie ein Zauberkünstler, der sich aus dem Publikum einen Willfähigen wählt, um ihn zum Komplizen zu machen und die Zaghafteren zu überzeugen.“ (96) Obwohl jedoch der Erzähler weiß, dass die Zuschauenden „genießen, was er ihnen zu bieten hat“ (96), fungiert er nicht als Mittler einer Dynamisierung der Ordnung, die beispielsweise das Mitspielen des Publikums implizieren würde. Vielmehr weicht er dem Blick und damit dem impliziten Appell des Schauspielers aus und bricht die imaginäre Verbindung zwischen beiden ab. Diese Weigerung kommt, wie er selbst es nennt, einem Verrat gleich, und konsequent kippt das Geschehen im Folgenden in eine zunehmend binär strukturierte Ordnung, in der schließlich kein Raum mehr für ein grenzüberschreitendes Spiel bleibt und das Begehren, das sich auf dieses richtete, verleugnet wird. Bis zu dessen Abbruch jedoch spielt der Schauspieler, der das Lachen des Publikums als Bestätigung zum Weitermachen auffasst, gleichsam noch einige Szenen, etwa wenn er sein Taschenmesser – ein phallisches Attribut – hervorholt und in die Putz-Performance integriert, oder wenn er in den Fahrradspiegel schauend mit dem Publikum kokettiert.

Tatsächlich manifestiert sich im Lachen aber immer deutlicher eine Distanz, die zwischen denjenigen, die sich durch die Grenzziehung ihrer Gesetze und Normen versichern, und demjenigen, der von diesen ausgrenzt wird, trennt. Dass der Erzähler nun besonders die „Unordnung“ an dem Schauspieler hervorhebt, unterstreicht diese Tendenz zur kategorialen Unterscheidung zwischen der Ordnung und dem ihr Äußereren. In dem Maße, in dem das

Genuss und Teilhabe ausdrückende Lachen des Publikums zum Verlachen wird, werden insgesamt auch die Beschreibungen, die der Erzähler für den Schauspieler findet, kategorischer und stärker negativ wertend: Eine erste distanzierende ‚Verurteilung‘ des Geschehens findet statt, als er ihn als „Fastnachtsgestalt“ beschreibt, als „Ding, das sich selbst verlachen muß“. (95) Das Staunen darüber, dass der Schauspieler selbst sich aber keineswegs verlache, sondern dass es ihm offensichtlich ernst ist, fungiert dabei zunächst als Aufschub, in dem die Konstellation aus Performer und Publikum weiter aufrechterhalten wird. Dabei wird jedoch spürbar, wie prekär diese ist, indem die grenzüberschreitende Inszenierung wie auf dem Theater einem auf einer Bühne agierenden Schauspieler überantwortet wird, während das Publikum sich auf die Rolle der nicht selbst agierenden Zuschauer zurückziehen kann. Dies jedoch ist kein zeichenhaftes, stellvertretendes Agieren, das Wirklichkeit reflektiert, kommentiert oder transformiert, vielmehr inszeniert der Performer sich selbst, was die Zuschauerposition tendenziell als voyeuristische erscheinen lässt.

Im Text selbst wird dies durch die Inkompatibilität des performerischen Modus mit dem des Erzählens deutlich. Das Erzählen erscheint dabei nicht unschuldig, etwa wenn der Erzähler noch vor dem Ende des Spiels, dieses offenbar vorwegnehmend und – performativ? – ins Werk setzend, Betrachtungen darüber anstellt, wie der Schauspieler sich wohl fühlen möge:

Der Mann sieht an sich herab, was sieht er? Er ist verbraucht, ein einsamer Gaukler, verzehrt und vernichtet, wo kommt er her? Vielleicht ist er auf seinem letzten Weg, kanalabwärts, will zum Meer, seinem letzten Hafen, [...] dort würde er sein Ende finden, rücklings im Wasser oder auf dem Bauch im Sand, dort verenden, am Ziel einer lebenslangen Flucht. (98f.)

Der futurisch eingesetzte Konjunktiv beschreibt das dann tatsächlich ähnlich eintretende Schicksal des Mannes, wobei dieses in seiner dem Tod zustrebenden Abwärtsbewegung vom Erzähler hier geradezu als Erfüllung einer auch dem Äußeren des Mannes deutlich abzulesenden Bestimmung beschrieben wird. Ähnlich wird die mutmaßlich lebenslange Flucht regelrecht als Charakteristikum und Identitätsmarker des Mannes aufgefasst, wie der Erzähler ihn trotz der Feststellung, dass dieser eine Frau sein wolle, durchgehend benennt („ganz Mann trotz flatternder Weiberwäsche“ (99), „ein mißlungener Mann“ (100)). Da im ersten Teil der Erzählung überhaupt nicht von Flucht die Rede ist, liegt es nahe, die Beschreibung des Performers, der sich in herkömmlichen Kategorien nicht fassen lässt, als immer schon

Fliehenden als eine Rationalisierung zu begreifen, die die eigene Schuld an seiner Ausgrenzung und Verfolgung leugnet. (Man könnte hier eine Parallele zu der antisemitischen Tendenz, die Juden wesenhaft als unsterblich Wandernde, sich jeder Verortung Entziehende zu bezeichnen, sehen, welche die Vorgeschichte und Wirkung solcher Festschreibungen, nämlich Ausgrenzung und Verfolgung, verdeckt).

Deutlich wird jedoch, dass das sprachlich Artikulierte dann auch tatsächlich eintritt, dass der Versuch, den Fliehenden zurückzuholen in die (sprachlich-symbolische) Ordnung, erst recht seinen Untergang besiegelt. Genau dies wird auf den letzten Seiten der Erzählung eindrucksvoll in Szene gesetzt: Der auf dem Fahrrad Flüchtende stürzt in den Kanal, taucht ohne Fahrrad wieder auf, versucht, sich inmitten von Schlamm und Unrat immer weiter vorzuarbeiten, um sich von der Menge, die jetzt als „Meute“ bezeichnet wird, zu entfernen. Diese jedoch lässt mit vereinten Kräften ein über dem Kanal hängendes Netz herab, von dem der Erzähler vorher berichtet hatte, es sei „wohl auf Fisch berechnet, aber ich denke, da kommt viel anderes mit, Ratten und Schlamm, Lumpen, Abfall“ (93). Die hier aufgerufenen Kategorisierungen des Parasitären, Ekelhaften, Dinghaften und Verworfenen sind schließlich auch die, die sich in Bezug auf den ‚kapitalen Fang‘, der den in das Spektakel eingreifenden Dorfbewohnern ins Netz geht, aufdrängen. Das, „was sie für Rettung“ (102) halten, kommt dabei offensichtlich einer endgültigen Zurschaustellung des verworfenen Menschen gleich, der der Erzähler gleichsam sekundiert, wenn er formuliert:

Hier im Netz haben sie einen lebenden Irrtum, irrtümlich am Leben gehalten; einen, der das Handwerk nicht gemeistert hat und der nun, ohne es zu wollen, noch einmal damit beginnen soll, auf Wunsch derer, die daran nicht beteiligt sind; keine Möglichkeiten der Verständigung zwischen Jäger und Gejagtem. (104)¹⁰

Zwischen der grenzüberschreitenden Gender-Travestie und der grenzsetzenden Zurschaustellung des Beschämten und jeder menschlichen Würde Beraubten gibt es – tatsächlich – weder Übergang noch Vermittlung. Der letzte selbstbestimmte Akt des ‚Helden‘, der natürlich vielmehr ein Hildesheimer’scher ‚Unheld‘ ist, besteht darin, dass er sein Taschenmesser zückt und mit ihm das Netz, in dem er vor aller Augen gefangen hängt,

¹⁰ Vgl. dazu Barnes: *Nachtgewächs*, S. 25. Hier wird von Matthew O’Connor, dem Arzt gesagt: „in sich selbst sah er der Natur amüsanteste Fehlleistung“.

zersticht, woraufhin er in den Kanal fällt und nicht wieder auftaucht, „jeder zukünftigen Reinigung“, wie es abschließend heißt, „ein quellendes, sich zersetzendes Hindernis, vielleicht eine Bürde den Behörden“. (106) Das Messer tritt hier nicht mehr als phallisches Zeichen in Erscheinung, das zuletzt doch noch die zuvor verhüllte Männlichkeit des Protagonisten, die ihm der Erzähler nicht müde wird zu attestieren, behauptet. Vielmehr fällt sein (Wieder-) Auftauchen mit einem vollkommen unheldenhaften Tod in eins, der die Klassifikation des gejagten Menschen als Auswurf der Ordnung besiegelt. Die ‚entsetzliche Freiheit‘, der der Erzähler ihn entgegenstreben sieht, ist dabei jedoch nicht nur der Tod am Ende einer aussichtslosen Flucht, der vielleicht für ihn eine Erlösung darstellt. Vielmehr artikuliert sich hier auch sprachlich die Ambivalenz, mit der die Zuschauer und mit ihnen der Erzähler die Travestie der Ordnung im doppelten Wortsinn verfolgen: Die Faszination für die Möglichkeiten der Grenzüberschreitung ist dabei an Ängste vor dem Verlust von Ordnung und Orientierung geknüpft. Der Außenseiter, der Normen und Gesetze vorübergehend ausgesetzt hat, ruft Entsetzen hervor, das durch die gemeinsame Jagd auf ihn gebannt und im Narrativ seiner Rettung verbrämt wird. Der Ich-Erzähler, der seine besondere Nähe zu dem Gejagten während seiner Flucht noch einmal bekräftigt – „Ich bin auf dem Damm neben ihm, spüre seine letzten Schritte, es ist mir, als laufe ich selbst“ (104) –, bleibt schließlich aber doch nichts mehr als ein „naher Zeuge“: „retten kann ich den Mann vor seinen Rettern nicht“ (103), teilt er mit.

4. „Im Netz der Identifikationen“¹¹: Imagination, Rollenspiel und Geschlecht in *Masante*

Wenn es stimmt, wie ich in meiner Lektüre zu zeigen versucht habe, dass der Erzähler, weil oder vielleicht obwohl er dem Außenseiter bis hin zur Identifikation nah ist, letztlich dessen Scheitern und Untergang mehr betreibt als aufhält, stellt sich die Frage, inwiefern hier auch ein Kommentar zu der Erzählung selbst zu erkennen ist. In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen hat Hildesheimer „Aspekte und Grenzen der dichterischen Freiheit“¹² als sein Generalthema bezeichnet. In der Erzählung „Kanalabwärts“, in der der

11 Wolfgang Hildesheimer: *Masante*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 345. Die anschließend aufgeführten Zitate aus diesem Werk folgen dieser Ausgabe.

12 Wolfgang Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen, 1. Die Wirklichkeit des Absurden“, in ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig

Erzähler den buchstäblich kanalisierten Gang der Dinge (des zum Ding gewordenen verworfenen Menschen) sprachlich regelrecht präfiguriert, womit er als ein das Geschehen Verfolgender auch Mit-Verfolger des Gejagten wird, scheint die dichterische Freiheit zuletzt allenfalls in einer Abspaltung des Sujets vom Erzählten zu bestehen. Vielleicht ist die Erzählung aus dem *Masante*-Kontext zuletzt nicht in das Buchprojekt aufgenommen worden, weil sie in Umfang und Form ein zu großes Eigengewicht beanspruchte. Vielleicht aber auch deshalb, weil die in der Erzählung vorgeführte Abspaltung des Erzählens von der Performance und ihren Akteuren am Schluss zu einer unproduktiven Schließung führt, die mit quasi-religiösen Gemeinplätzen jede Beweglichkeit und Umordnung der Dinge sistiert und verstellt („seine Seele in ewiger Ruhe in jener Freiheit, die uns allen offensteht, wenn wir nur wollen, und die er mit einem entschlossenen Schnitt für sich selbst erobert hatte“, 106).

In *Masante* wird, so könnte man behaupten, ein Erzählkonzept erprobt, dass diese Schließung über Gemeinplätzen und damit auch den strukturell vorgezeichneten Ausschluss des nicht in das Erzählte überführbaren Anderen immer wieder auf Distanz hält. Ruft bereits der Name des Schauplatzes am Rande der Wüste, Meona, die (literarische) Konnotation einer zurückgelassenen Frau auf¹³, so geht der Text doch weit über den Topos einer weiblichen Figuration von Sehnsuchtsorten hinaus.¹⁴ In *Masante* sind die Verhältnisse komplizierter, weil sich das Weibliche hier nicht als Begehrensojekt und Projektionsfläche vereinnahmen lässt. In der Wirtin Maxine tritt dem Ich-Erzähler vielmehr eine weibliche Figur gegenüber, die ihm keineswegs vor allem als begehrenswert erscheint: dem Alkohol verfallen

u. Volker Jehle, Bd. 7: *Vermischte Schriften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 43-61, hier S. 44.

13 Vgl. Wolfgang Hildesheimer: *Masante*. Die anschließend aufgeführten Zitate aus diesem Werk folgen dieser Ausgabe. „Sie sind in Meona, sagte oder vielmehr sang er, Meona, ein Frauennamen, den man singt, – in der Tat, der Ire sang diese Behauptung wie ein Rezitativ; Meona, so heißt ein Mädchen, das man in Killarney zurückgelassen hat oder in Tipperary, dorthin ist es ein langer Weg.“ (22) Zitiert wird hier nicht nur das irische Lied, das die in der Heimat zurückgelassene Geliebte besingt, erkennbar sind auch Referenzen auf die Oper *Lily of Killarney* in James Joyce' *Ulysses* und Djuna Barnes *Nightwood*.

14 Vgl. zu diesem traditionsreichen Muster: Italo Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, München: dtv 1977; Sigrig Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1990.

lebt die alternde Frau, die von ihrem Mann und dem Gast immer wieder gestützt und vor dem Zusammenbruch bewahrt werden muss, nicht nur an der Grenze der Zivilisation, sondern auch an der des eigenen Lebens. Dennoch verbindet der Erzähler mit ihr ein geradezu überlebenswichtiges Versprechen, das nämlich der Erzählung aus der Perspektive der anderen, die über lange Passagen des Textes zu seinen eigenen Erzählungen in ein Verhältnis der wechselseitigen Herausforderung, Ergänzung, Unterbrechung und Korrektur gesetzt wird. Es entspinnt sich geradezu eine Art Erzählduell, in dem der Erzählfaden, der entsprechend der weiblichen Konnotation des Spinnens mit Maxine in Verbindung gebracht wird („spinn etwas weiter, Maxine“, 177), aber gleichermaßen auch mit dem Erzähler, der ihn findet und weiterspinnt. Maxines Mann Alain tritt dabei gelegentlich als eine Art Schiedsrichter auf, indem er Maxines Geschichten als besser und wahrer bezeichnet, während die des Ich-Erzählers ihm wie Ausflüchte vorkommen. (Vgl. 284) Gelegentlich wird auch er als Mitspieler in einem Erzähltheater, in dem immer neue Rollen, Maskeraden und Biografien entworfen werden, in Betracht gezogen. Vor allem jedoch konzentriert sich das Erzählgeschehen auf die Interaktion zwischen dem Ich-Erzähler und der Wirtin, womit als Ausgangspunkt eine männliche und weibliche Position markiert werden (es geht in den Geschichten z. B. um Schönheit, Attraktivität, Sexualität, Kunst), deren Differenz sich im Laufe des Prozesses jedoch relativiert. Ohnehin führt sich der Ich-Erzähler selbst als „Unheld“ (45) ein, als einer, für den auch andere entscheiden, was unmittelbar dadurch anschaulich zu werden scheint, dass Maxine ihm das Glas eingießt und er sich erst später, als er mit seiner Geschichte Maxine zum Schweigen gebracht hat, sich selbst das Glas unverdünnt vollschenkt, „wie ein Romanheld“ (98).

Das Spiel mit den Perspektiven und Rollen setzt nicht nur Kreativität frei, sondern involviert die Akteure auch in ein Geschehen, in dem trotz aller erzählend ausgestellten Intimitäten, Grenzüberschreitungen und Demütigungen ihre Würde gewahrt wird. Dabei bewegt sich dies jedoch auf einem sehr schmalen Grat, wie besonders in Bezug auf Maxine deutlich wird, deren körperlicher Verfall in krassem Gegensatz zu ihrer Gabe zu erzählen und Wirklichkeit zu verwandeln bzw. zu erschaffen, steht. Mindestens ebenso sehr jedoch gefährden ihre Erzählungen selbst den Vorgang des ‚Weiterspinnens‘ jenseits festgeschriebener Geschlechterrollen und Herkunftserzählungen. Immer wieder nämlich stockt der Ich-Erzähler bei Passagen ihrer Geschichten, die ihm klischeehaft und abgedroschen erscheinen, etwa bei der nostalgischen Erwähnung eines Weihnachtsbaums – mitten in dem Wüstenrand-Setting! –, der in ihm Assoziationen ritualisierter Gebräuche,

häuslicher Enge und gewalttätiger Ordnungshüter wachruft. (175ff.) In diesen Momenten bricht das Einverständnis, aus dem heraus sich Erzählfäden hatten entwickeln lassen, abrupt ab, und Maxine verliert für den Erzähler, der kein Mitleid „vor weinerlicher Entwurzelung“ (176) aufbringen kann, ihre Würde.

Das prekäre Gleichgewicht von Zuhören und Zuschauen einerseits, Preisgabe und imaginativer Transformation des Eigenen andererseits erscheint gestört, wo bekannte Ordnungen, die Bedeutung festsetzen, erkennbar werden und Raum greifen. Dabei lässt sich nicht genau bestimmen, ob das Ende des Spiels tatsächlich durch eine gleichsam objektive Manifestation solcher Ordnungen und Grenzsetzungen herbeigeführt wird oder ob diese gerade eine Konsequenz von Projektionen, Abgrenzungen und Verwerfungen sind, mit welchen der Zuschauer auf das Geschehen reagiert. Was dabei jeweils als banal oder bedrohlich empfunden wird – typischerweise ist es hier das Zusammenfallen beider Aspekte im Unheimlichen der Ordnung –, und wodurch das Anknüpfen und Weitererzählen von Geschichten abbricht, hängt damit offenbar von einer zufälligen Konstellation ab, die jedoch eingebettet ist in historische Erfahrungen und kulturgeschichtliche Erinnerungen und Narrative. Grenzüberschreitendes Erzählen unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts und zumal nach 1945 beschwört hier immer auch die Gefahr der Auslöschung des anderen; spielerischen Performanzen jenseits ausgrenzender und zerstörerischer Setzungen dort, wo die „falschen Ordnungen [...] eingesessen, eingesengt“ sind, Raum zu geben, erweist sich als immer wieder kunstvoll scheiterndes Erzählprojekt auch von *Masante*, an dessen Ende die Zeit des Erzählers in einem Sandsturm in der Wüste ausläuft.