

Der Künstler als „Ainigma“

Reflexionen über die Künstlerbiographie in Wolfgang Hildesheimers

Mozart und Marbot

Ulrich Kittstein

I.

Das Buch *Mozart*, das Wolfgang Hildesheimer 1977 vorlegte, ist das gewichtigste Zeugnis einer Verehrung für diesen Komponisten, die in der Lebensgeschichte des Autors weit zurückreicht. Bereits mehr als zwei Jahrzehnte zuvor, im Mozart-Jahr 1956, hatte Hildesheimer einen einschlägigen Vortrag gehalten und publiziert, dem weitere Veröffentlichungen zum Thema folgten.¹ So bildet die große Monographie, wie auch schon ihr Einleitungssatz zum Ausdruck bringt (vgl. III, 9)², den Höhepunkt und den zusammenfassenden Abschluss einer langen gedanklichen Beschäftigung mit dem Phänomen Mozart. Allerdings verknüpft sich mit der Faszination, die Hildesheimer an Mozart band, noch ein weiterer Schreibimpuls, nämlich die schroffe Ablehnung der vorliegenden Mozart-Biographien, die in Hildesheimers Augen ein verfälschendes Bild des Künstlers vermitteln: „Dieses ist nicht zuletzt ein Buch des Widerspruchs, eine Antwort auf Herausforderung, Versuch einer Wiederherstellung, der Reinigung eines im Lauf der Jahrhunderte mehrfach übermalten Freskos“, heißt es programmatisch im zweiten Absatz (S. 9). Tatsächlich fungiert die konventionelle Biographik, von der er sich distanziert, durchgängig als negativer Bezugspunkt für Hildesheimers Ausführungen zu Mozart, die ihr besonderes Profil gerade in der polemischen Abgrenzung gewinnen – lediglich die Mozart-Verehrung als solche, die Bewunderung für „das größte Genie der bekannten Menschheitsgeschichte“ (S. 385), ist beiden Seiten gemeinsam. Allerdings erscheint jene Biographik in *Mozart* als eine weitgehend undifferenzierte Größe. Nur selten geht Hildesheimer näher auf einzelne Arbeiten ein, kaum einmal wird der Name eines Verfassers genannt, und ein Literaturverzeichnis sucht man in seinem Buch vergebens. Es ist mehr als zweifelhaft, ob Hildesheimer den zahlreichen wissenschaftlichen Studien zu Mozarts Leben und Werk gerecht wird, wenn er pauschal „das Werk der Biographen“ (S. 18) kommentiert; seine Angriffe treffen eher ein naives Verständnis von den Aufgaben und Eigenarten der Lebensbeschreibungen großer Künstler. Als fundamentale Kritik an bestimmten landläufigen Vorstellungen von Biographik und als grundsätzliche Reflexi-

1 Über Hildesheimers Veröffentlichungen zu Mozart und die biographischen Zusammenhänge informiert ausführlich Jehle 1990, 134–137.

2 Hildesheimers Schriften werden im folgenden nach Hildesheimer 1991 zitiert; angegeben sind jeweils Band- und Seitenzahl.

on über die Möglichkeiten und Grenzen dieser Gattung ist Hildesheimers *Mozart* jedoch von großem Interesse, und unter eben diesem Aspekt soll das Werk im Folgenden analysiert werden. Dazu ist es erforderlich, in einem ersten Schritt das hier entworfene, gleichsam idealtypische Modell der ‚Trivialbiographie‘ anhand der zahlreichen, über das ganze Buch verstreuten Hinweise systematisch zu rekonstruieren. Vor diesem Hintergrund soll dann anschließend jenes Konzept des biographischen Schreibens, das Hildesheimer selbst entwickelt und erprobt, erörtert werden.

Nach Hildesheimers Überzeugung muss jeder Forscher, der sich nicht mit einem bloßen Referat von „Daten und Fakten“ begnügt, sondern ein Bild von Mozarts Persönlichkeit entwerfen will, notgedrungen seine „Vorstellungskraft“ einsetzen, um mögliche tiefere Zusammenhänge, die nicht unmittelbar belegt werden können, deutend zu erschließen. Gegen derartige spekulative Anteile einer biographischen Darstellung hat Hildesheimer auch nichts einzuwenden – sofern sie als solche kenntlich und damit der kritischen Überprüfung zugänglich gemacht werden. Doch eben diesem Gebot entzieht sich die konventionelle Biographie, die „die Grenze zwischen Fakt und Vermutung“ verwischt, indem sie „alles im gleichen Wortlaut einer in sich ruhenden Autorität“ vorträgt (S. 11). So werden mit Hilfe rhetorischer Strategien Gewissheit und Verlässlichkeit suggeriert; skeptische Urteile und Zweifel des Lesers finden von vornherein keine Ansatzpunkte. Die Eingängigkeit der Schilderung resultiert dabei keineswegs aus einem wirklichen Verständnis der fernen historischen Gestalt, sie ergibt sich vielmehr aus der Wiederbegegnung des Rezipienten mit wohl bekannten Deutungsmustern, die der Biograph verwendet hat: Es sind die „vertrauten Normen mythenbildender Lebensbeschreibung“ (S. 11), die einem solchen biographischen Erzählen seine Struktur wie auch seine (scheinbare) Überzeugungskraft verleihen.

Das „Elend der Trivialbiographie“ besteht für Hildesheimer hauptsächlich in dem Bestreben der Verfasser, den jeweiligen Helden ihrem eigenen Verständnishorizont – wie dem ihrer Leserschaft – anzupassen und sämtliche Erklärungen „innerhalb der uns zugänglichen und dem Radius unseres Erlebens entsprechenden Wahrscheinlichkeit“ aufzusuchen (S. 13). Demgemäß hat alles, was über die historische Gestalt gesagt wird, in den „Grenzen des Vorstellbaren [...] oder zumindest des Möglichen, wie es dem Auffassungsvermögen des Autors entspricht,“ zu bleiben (S. 14). Das grundsätzlich Andersartige, Fremde, das dem Protagonisten der Biographie anhaften mag, wird damit konsequent ausgeblendet, jedes störende Element, alles „Unheimliche“ oder „Peinliche“ (S. 18), im Interesse einer sorgsam Glättung des gebotenen Bildes beseitigt. Letztlich verschwindet das Objekt der Darstellung ganz zugunsten einer reinen Selbstbespiegelung des Darstellenden (und sekundär dann auch des Lesers), der im Zuge seiner „Identifikation [...] mit dem Helden“ die mögliche – und im Falle Mozarts sogar unvermeidliche – „Ungleichheit der Potenzen“ ignoriert (S. 13). Die naive Identifikation verbindet sich überdies mit einer unbewussten Idealisierung, denn die Biographen projizieren gerne ihr eigenes Wunsch-Ich auf den Gegenstand ihrer Bemühungen. Hildesheimer erläutert dies am Beispiel der „Eiferer für die ‚Reinheit‘“, denen vor allem Mozarts Beziehung zu seinem ‚Bäse‘ ein Dorn im Auge sein muss: „Ihr Maßstab dieser Eigenschaft [= der Reinheit] ist am eigenen Ich modelliert, so wie es sich ihnen selbst darbietet. Die sinistre Tiefe dieses Ich bleibt ihnen stets verborgen.“ Der „Verdrängung eigener Fehlbarkeiten“ korrespondiert mithin die „Zensur der Fehlbarkeit des Helden“ (S. 123).

Die für die Trivialbiographie konstitutive Strategie, dem genialen Künstler unreflektiert die Persönlichkeit des späteren Betrachters unterzuschieben, offenbart sich für Hildesheimer nicht zuletzt in den häufigen Versuchen, aus Mozarts Werken, insbesondere aus der Verwendung bestimmter Tonarten, Rückschlüsse auf das Empfinden und das Seelenleben des Komponisten zu ziehen. Solche Bemühungen basieren auf der unbegründeten Annahme, dass die Emotionen eines (heutigen) Rezipienten beim Anhören eines Musikstückes als Indikator für die Gefühle des Schöpfers während der Kompositionsarbeit dienen könnten. Noch einen Schritt weiter geht der Anspruch der Biographen, eine feste Verbindung zwischen Mozarts Werken, seiner äußeren Existenz und seinem seelischen Leben aufzudecken. Hildesheimer übersetzt das Problem und den konventionellen Lösungsversuch in die Terminologie der Musikwissenschaft:

Wir konfrontieren uns mit einer Partitur von zwei Systemen: der melodieführenden Stimme – Mozarts Musik – und dem Generalbaß – sein äußeres Leben. Die verbindenden Mittelstimmen, die seines Unbewußten, seiner inneren Impulse und Diktate [...], fehlen. [...] Wir kennen die Kompositionsaufgabe [...], zu zwei vorhandenen Systemen ein drittes, verbindendes, herzustellen. So etwa haben wir das Werk der Biographen zu betrachten: sie haben das verbindende System zwischen den beiden Existenten, nämlich seinem Erleben und dem – vermeintlichen – Niederschlag in seinem Werk, hinzukomponiert. (S. 18)

Die Trivialbiographie entwirft Mozarts Lebensweg nach einem schlichten, leicht nachvollziehbaren Verlaufsschema, das zu den bereits erwähnten „Normen mythenbildender Lebensbeschreibung“ gerechnet werden kann: Sie sieht den Komponisten „in den Perioden des Wunderkindes und des früh dem Tod Geweihten. Die Stadien dazwischen neigen entweder dem Anfang oder dem Ende zu“ (S. 54). Gemäß dem leitenden „Wunsch nach Entsprechung zwischen Leben und Werk“ (S. 328) werden die einzelnen Schöpfungen des Meisters in diesen Rahmen eingefügt und aus ihrer spezifischen Position heraus ‚erklärt‘. Der biographische Zusammenhang soll also das künstlerische Produkt verständlich machen, weshalb jedes bedeutende Werk sogleich die Suche nach dem erhellenden lebensgeschichtlichen Anlass in Gang setzt. Hildesheimer demonstriert diesen fatalen Mechanismus eingehend am Beispiel der Klavier-Sonate in a-Moll (K. 300d), die Mozart im Sommer 1778 in Paris komponierte. Die vermeintliche „tragische“ Stimmung“ dieses Klavierstücks habe man mit gewissen „Schicksalsschlägen“, etwa dem Tod der Mutter, zu begründen versucht (S. 93). Doch für Hildesheimer enthüllt die obligatorische Frage „Was ist denn eigentlich geschehen?“ nur besonders deutlich das fundamentale „biographische Mißverständnis“, nämlich „die Ansicht, es müsse etwas geschehen, eine Erfahrung gemacht sein, die so tief und genau auf diese Weise wirkt, so gezielt getroffen habe, daß sie, in Zerstörung eines festgesetzten Programmes, das Werk in eine neue Richtung lenke, eine neue Dimension einführe, aufgrund derer der Künstler von nun an nicht mehr derselbe sei“ (S. 94). Die Biographen postulieren demnach zwischen einem durch die Quellen belegten Erlebnis, der von ihnen unterstellten emotionalen Reaktion des Betroffenen und dem zur gleichen Zeit entstandenen Werk einen direkten Zusammenhang, den sie als Erklärungsmodell präsentieren. Auf Hildesheimers Einwände gegen dieses Verfahren wird noch ausführlicher einzugehen sein.

Betrachtet man Mozarts Lebensgang als kohärenten, geschlossenen Ablauf, so muss der Tod des Helden als tragisch-notwendiger Höhe- und Schlusspunkt erscheinen. Unter diesen Umständen liegt eine teleologische Deutung nahe: Auf das ‚vorzeitige‘ Sterben hat, „nach bisheriger Sicht, dieses Leben zielgerichtet zuzulaufen [...]“. Für das Ende hat man sogar, aus Zeugnissen objektiven Befundes und subjektiver Ahnung, eine Art biographischer Engführung konstruiert“ (S. 299). Diese Auffassung wirkt wiederum auf die Einschätzung der späten Werke Mozarts zurück, für die die „Apotheosensicht“ bestimmend geworden ist (S. 346). So gilt die *Zauberflöte* als „weltlicher Schwanengesang“ des Künstlers (S. 328), und dem letzten Klavierkonzert (K. 595) wird „das Element eines verklärten Abgesanges zugeschrieben“ (S. 318). Die Tendenz der Biographen, die Verknüpfung von Lebenslauf und Werk als Instrument des Verstehens einzusetzen, erfährt in solchen Interpretationen ihre äußerste Zuspitzung.

Resümierend lässt sich festhalten, dass die von Hildesheimer in seinen verstreuten Bemerkungen skizzierte ‚konventionelle Biographik‘ ganz von dem Wunsch bestimmt wird, ihren Protagonisten verständlich und zugänglich zu machen. Zu diesem Zweck fügt sie das überlieferte Datenmaterial in leicht nachvollziehbare Zusammenhänge ein und eröffnet Deutungsangebote, die an das Alltagswissen und den Alltagsverstand der Leserschaft appellieren. Geprägt von einem „Exzeß an Interpretationslust“, zieht sie geradezu zwanghaft überall verständnisfördernde Verbindungslinien und sucht „alles [...] zum Beweismittel“ für ihre Konstruktionen zu machen (S. 87). Indem Hildesheimer sich in seiner eigenen literarischen Praxis auf allen Ebenen gegen diese Form biographischen Schreibens wendet³, entwickelt er in *Mozart* auch eine – unsystematische und teils implizite – Theorie der Künstlerbiographie. In deren Mittelpunkt steht die Formel vom Künstler als „Ainigma“ (S. 18): Nach Hildesheimers Überzeugung, die im Mozart-Buch unablässig umkreist und unter immer neuen Blickwinkeln bestätigt wird, stellt das schöpferische Genie eine rätselhafte, undurchschaubare Größe dar, der das Verständnis auf keine Weise beizukommen vermag. Folglich ist Hildesheimer bemüht, den durch die geläufigen biographischen Bilder verdeckten Abstand zu der historischen Gestalt Mozart wiederherzustellen, die als trügerischen Schein durchschaute Vertrautheit mit ihr abzubauen und die falsche Gewissheit, Mozart sei in Wahrheit ‚einer von uns‘ (vgl. S. 475), zu zerstören. Damit wird die übliche Zwecksetzung der Gattung Biographie in ihr Gegenteil verkehrt: Hildesheimer „verzichtet auf das erklärte Ziel jeder biographischen Annäherung, das ‚Vermittlung‘ heißt“ (Neumann 1978, 83). Um seine Intention zu verwirklichen, bedient er sich einiger Schreibstrategien, die man als biographische Verfremdungstechniken charakterisieren könnte, weil sie darauf ausgerichtet sind, all jene sinnstiftenden Zusammenhänge, die die Trivialbiographik zu entwerfen pflegt, aufzulösen.

„Es ist [...] die Absicht dieses Versuches, die Distanz zwischen beiden Seiten [= Leser und Held] zu vertiefen“, heißt es bereits in einem der einleitenden Abschnitte

3 Die kritisch-polemische Ausrichtung erklärt auch Hildesheimers Verzicht auf den Untertitel „Biographie“. In seinem Aufsatz *Die Subjektivität des Biographen* konstatiert er unmissverständlich, er habe sein „Mozartbuch niemals als Biographie empfunden“ (III, S. 463). Die Auseinandersetzung mit dieser Gattung und ihrer Fragwürdigkeit prägt sein Schaffen übrigens von Anfang an. Schon in den fünfziger Jahren beschäftigen sich die *Lieblosen Legenden* „auf ironisch-satirische Weise mit den verschiedenen Abwegen des Biographismus“ (Hanenberg 1989, 186), und Peter Horst Neumann sieht Hildesheimers Schreiben generell „von einem starken Affekt gegen die traditionelle Biographik beherrscht“ (Neumann 1986, 22). Vgl. zu diesem Themenkomplex allgemein auch Bohnacker 1988.

(S. 18). Diese „Distanz“ ist zunächst einmal durch den historischen Abstand bedingt. „Das Vermögen, sich in eine Gestalt der Vergangenheit zu versetzen, beherrschen wir nicht“, konstatiert Hildesheimer an späterer Stelle (S. 296). In besonderem Maße gelte dies für Menschen, die vor dem Zeitalter der Französischen Revolution gelebt haben. Die Auffassung, dass uns Personen aus solchen Epochen psychologisch nicht zugänglich seien, gehört zu den Axiomen Hildesheimers beim Umgang mit der Geschichte und ist von ihm in verschiedenen Kontexten immer aufs Neue betont worden. Goethe oder Beethoven mögen der Psychologie unserer Zeit prinzipiell noch erreichbar sein, ist in den *Anmerkungen zu einer historischen Szene* („*Mary Stuart*“) aus dem Jahr 1970 zu lesen, „aber von dort nur ein paar Dekaden zurück, über die Französische Revolution hinaus und hinein ins Zeitalter des Absolutismus, vor allem dorthin, wo die ‚Aufklärung‘ noch nicht so recht um sich gegriffen hat – und schon herrscht dichter Nebel in der Seelenlandschaft. Wer vermeint, hier etwas zu sehen, der irrt. Die Menschen des Absolutismus sind uns fremd und bleiben uns ewig fremd“ (VI, S. 845).⁴ Versuche, die seelischen Dispositionen und Reaktionen Mozarts und seiner Zeitgenossen mit Modellen unserer (Alltags-)Psychologie zu rekonstruieren, müssen demnach scheitern oder irreführende Resultate hervorbringen. Damit ist ein wesentliches Instrument konventioneller biographischer Forschung und Erkenntnis von Grund auf in Frage gestellt.

Auch den vermeintlich naheliegenden und von den Biographen immer wieder genutzten Zugang zu Mozarts Persönlichkeit über seine Musik sieht Hildesheimer versperrt, da die Gefühle eines heutigen Rezipienten seines Erachtens nicht das Mindeste über die des Komponisten verraten: „Das rezeptive Empfinden des Deuters [...] hat mit der Absicht des Schöpfers höchstens zufällig etwas zu tun“ (III, S. 94).⁵ Mozarts Werke stellen keine Selbstoffenbarungen des Komponisten dar, sie bezeugen lediglich seine Fähigkeit, mit den souverän beherrschten musikalischen Mitteln starke und vielfältige Emotionen in seinen Hörern zu wecken. Hildesheimer verdeutlicht dies unter anderem an der Kirchenmusik, die nicht als Beleg für Mozarts persönliche Gläubigkeit missverstanden werden dürfe:

Seine Messen mögen bei Gläubigen religiöse Inbrunst hervorrufen, sie waren bewußt darauf angelegt, doch nicht vom Glauben eingegeben, sondern vom Willen, ihn darzustellen. [...] Denn „Inbrunst“ ist ein Gefühlsmoment des Nachvollzuges, das vom Schöpfer angestrebte Resultat. Es ist das Hervorgerufene, nicht aber die Verfassung während des gedanklich-kreativen Prozesses. Der Wunsch, sie hervorzurufen, erfordert objektive Bewältigung, nicht das eigene Mitgerissensein. (S. 383)

Ähnliches gilt für die Opernfiguren des Komponisten, deren enormes „Register emotionaler Erfahrungen“ zwar Mozarts „Beherrschung angewandter Psychologie“ bezeugt (S. 161), aber keine Einblicke in seine individuelle Gefühlswelt eröffnet, da er auch hier stets die „Distanz des unbeirrbar Objektiven wahrt“ (S. 165).

⁴ Vgl. in diesem Sinne auch die einschlägigen Bemerkungen in *Bleibt Dürer Dürer?* (VII, S. 121), in: *Der ferne Bach* (VII, S. 224–230) und in Hildesheimers Rede Zur Verleihung des Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (IV, S. 267).

⁵ Diese These wird in *Mozart in Variationen* vielfach wiederholt; vgl. beispielsweise S. 178, 184, 187, 216, 383.

Wie schon oben erörtert, kritisiert Hildesheimer an der Trivialbiographik nicht die Subjektivität der Perspektive – die er für unvermeidlich hält –, sondern nur deren mangelnde Offenlegung durch die Verfasser. Die „subjektive Sicht des Darstellenden“ kann bei der Erforschung Mozarts nicht ausgeblendet werden, doch muss der Autor „seiner Subjektivität eingedenk“ bleiben und sie einer methodischen Kontrolle unterwerfen, damit das Objekt seiner Forschung nicht gänzlich hinter Projektionen verschwindet und die „Grenzen zwischen Wunsch und Wahrheit“ nicht verschwimmen. Das geeignete Werkzeug einer solchen Kontrolle ist für Hildesheimer die Psychoanalyse, die den Forscher lehrt, „den Grad seiner Beziehung zu und der Identifikation mit seinem Gegenstand zu bestimmen und zu regulieren, somit den positiven wie negativen Affekt so weit wie möglich auszuschalten“ (S. 12 f.) – in psychoanalytischer Terminologie würde man von einer Reflexion und Beherrschung der eigenen Übertragungsreaktionen sprechen. Dass er mit solchen Äußerungen „im Glauben an die Psychoanalyse zu weit gegangen“ ist, räumte Hildesheimer später in seinem Essay *Die Subjektivität des Biographen* selbst ein (S. 467), aber im Prinzip hielt er daran fest, dass diese Wissenschaft dem Forscher die Möglichkeit gewähre, „Vorurteil und Affekt“ weitgehend abzustreifen und sich selbst im Umgang mit dem Gegenstand seiner Arbeit objektiver und distanzierter zu sehen (S. 475). Im Mozart-Buch wird die Psychoanalyse also nicht in erster Linie auf Mozart, sondern vornehmlich auf seinen Betrachter, das biographische Ich, angewendet (vgl. dazu Weerdenburg 1986, 64 f.). Die Erforschung der fernen historischen Gestalt erfordert nach Hildesheimers Überzeugung immer auch eine Auseinandersetzung des Forschers mit sich selbst: Fremd- und Selbsterkenntnis sind dialektisch miteinander verschränkt – so wie sich in der konventionellen Biographik, wie erwähnt, in einer gewissermaßen negativen Dialektik das Selbstmissverständnis des Autors und das Missverstehen seines Objekts wechselseitig bedingen und bestärken.

Die Quellenfülle zu Mozarts Leben ist beträchtlich, doch Hildesheimer beurteilt den „Reichtum an Dokumentation“ eher als Gefahr, weil er den Betrachter zu der Illusion verführt, „über Mozart Bescheid zu wissen“ (S. 367). Tatsächlich aber lässt sich die Kluft zwischen den nachweisbaren äußeren Erlebnissen des Komponisten und seiner inneren Welt nicht überbrücken. Sie sorgt für jene unreduzierbare Fremdheit, die in Hildesheimers Augen das wesentliche Merkmal dieser historischen Gestalt ist: Gerade das „Element, das ihr Kreatives und ihr Äußeres zusammenhält“, entzieht sich jedem Zugriff, bleibt „dunkel und rätselhaft“ (S. 292). Diese zentrale Leerstelle, sozusagen der blinde Fleck jeder ernst zunehmenden Darstellung Mozarts, macht es unmöglich, ein geschlossenes, harmonisch abgerundetes Bild des Künstlers zu zeichnen. Die äußeren Daten, Mozarts Fühlen und Denken und schließlich sein musikalisches Oeuvre repräsentieren unterschiedliche Sphären, zwischen denen keine befriedigende, verständnisfördernde Verknüpfung gelingen kann. Hildesheimer beruft sich hier zunächst auf das Fehlen erhellender Selbstaussagen des Komponisten, das er wiederum auf die dem Genie eigentümliche Unfähigkeit „zur verbalen Kommunikation dessen, was sein Inneres bewegt“, zurückführt (S. 66). Mozart wurde sich selbst nie zum Gegenstand bewusster Wahrnehmung und Deutung, er verwirklichte auch – anders als etwa Beethoven – niemals zielstrebig ein bestimmtes Lebensprogramm, und erst recht waren ihm jene demonstrativen Selbstinszenierungen fremd, die Hil-

desheimer als Signum des affektierten ‚Schein-Genies‘ versteht.⁶ Für Mozarts künstlerische Produktivität kommt in Hildesheimers Verständnis dem *Unbewussten* eine ausschlaggebende Bedeutung zu. Er schaltet diese Instanz, deren Wirkungsweise nicht erhellt werden kann, gleichsam zwischen die biographischen Erfahrungen und die emotionalen Reaktionen Mozarts auf der einen und seine musikalischen Schöpfungen auf der anderen Seite und entzieht die Verbindung beider Bereiche damit jeder rationalen Durchdringung.⁷ An die Stelle der von den Trivialbiographen bevorzugten schlichten Relation ‚biographisches Ereignis – gefühlsmäßige Verarbeitung – Kunstwerk‘ setzt Hildesheimer folglich eine Hypothese, die gerade in ihrer wenig befriedigenden Vagheit den Tatsachen eher gerecht werden soll: „Mozarts depressive Phasen und Momente, seien sie nun von äußerem Geschehen abhängig oder nicht“, hätten „notwendigerweise kreative Strömungen im Unbewussten in Bewegung“ gebracht (S. 93). Auch am Beispiel der erstaunlichen psychologischen Komplexität von Mozarts Operngestalten erörtert Hildesheimer das nicht-bewusste Wirken der genialen Schöpferkraft: „Mozart hat seine Figuren intuitiv und vorbewußt erfaßt. [...] Er hat dieses Erfassen auf einer vorbewußten Ebene – sozusagen – abgefangen und es dort verarbeitet. In diesem Schöpfungsprozeß hat er das Leben in seiner Universalität sublimiert, ohne es zu wissen: die fiktive Gestalt offenbart sich ihrem Publikum unter Umgehung dessen, der die Offenbarung vermittelt“ (S. 257). Das schöpferische Unbewusste ist im Rahmen von Hildesheimers Überlegungen nicht etwa Teil eines differenzierten psychologischen oder psychoanalytischen Modells künstlerischer Kreativität, es dient vielmehr in erster Linie der Aufrechterhaltung des ‚Ainigmas‘, das der Künstler für jeden Betrachter darstellt, und fungiert letztlich nur als weitere Chiffre für das unlösbare Rätsel des Genies.

Dass Hildesheimer darauf verzichtet, das Leben seines Helden in streng chronologischer Folge zu rekonstruieren, sollte nach den Ausführungen über seine kritische Abgrenzung von der Trivialbiographik nicht mehr verwundern. *Mozart* gliedert sich in Abschnitte von unterschiedlichem Umfang, die in assoziativ verknüpfter Folge ausgewählte thematische Schwerpunkte beleuchten. Ausdrücklich bekennt sich Hildesheimer zu dem Bemühen, „Chronologisches zu verwischen“ (S. 36). Zudem erlaubt er sich manche einseitigen und niemals näher begründeten Schwerpunktsetzungen bei der Behandlung einzelner Etappen von Mozarts Lebenslauf – die langen Italienaufenthalte in der Kindheit bleiben beispielsweise so gut wie ganz ausgespart, während der Reise, die den jungen Mozart in den Jahren 1777/78 über Augsburg und Mannheim nach Paris führte, sehr breiter Raum gewidmet wird. Diese auffälligen Merkmale der Monographie lassen nicht nur auf den Wunsch des Autors schließen, sich die größtmögliche Freiheit in der Wahl und Anordnung seines Materials zu bewahren. Der Verzicht auf die geschlossene narrative Form signalisiert vielmehr zugleich eine Abkehr von jenen (unausgesprochenen) theoretischen Prämissen, die die konventionellen Biographien mit dieser Form verbinden. Hildesheimer kann weder von der diachronen Entwicklung von Mozarts äußerer Existenz noch von der synchronen Zuordnung einzelner Werke zu bestimmten biographischen Ereignissen oder

6 Das echte Genie definiert sich für Hildesheimer demnach geradezu durch seine ‚Unbewusstheit‘ und seinen unhintergehbaren Rätselcharakter. Ob eine solche Bestimmung von Genialität überzeugend und ausreichend ist, soll hier nicht diskutiert werden.

7 Vgl. zu dieser Kernthese Hildesheimers auch die Feststellungen in: *Bleibt Dürer Dürer?* (VII, S. 117f.) und in: *Was sagt Musik aus?* (VII, S. 180f.).

Phasen wertvolle Erkenntnisse über die Persönlichkeit oder die Kunst des Komponisten erwarten. Mozarts Lebenslauf ist für ihn keine sinnerfüllte, strukturierte Ganzheit, die sich in narrativer Folgerichtigkeit abbilden ließe und in deren Zusammenhang sämtliche Einzelheiten aus ihrer jeweiligen Position im übergreifenden Gefüge verständlich würden. So wendet sich Hildesheimer etwa gegen den Versuch, Mozarts Musikstücke als „Gegenstand eines Entwicklungsschemas“ zu begreifen, „das auf Zukünftiges hinausläuft“, und beispielsweise die drei letzten, ‚großen‘ Symphonien zum Nachteil der früheren aufzuwerten (S. 57). Stattdessen fordert er den Verzicht auf die Einordnung der Werke in spezifische Verlaufs- und Entwicklungsmuster und die Würdigung eines jeden als künstlerische Schöpfung sui generis: „Wir tun als Hörer besser daran, jede einzelne Sinfonie aus dem Kontext einer zeitlichen Folge sich lösen und als Zeugnis eines seelischen und schöpferischen Zustandes auf uns wirken zu lassen, als Werke, die ihrem eigenen Gesetz und ihrer eigenen Notwendigkeit gehorchen.“ (S. 58)

In der Fülle der dokumentierten Erlebnisse, Äußerungen und künstlerischen Hervorbringungen Mozarts gibt es für Hildesheimer keine erhellenden, beispielsweise kausalen Beziehungen zwischen den verschiedenen Elementen. Als exemplarisch können jene Monate des Jahres 1787 gelten, in deren Verlauf Mozart an *Don Giovanni* arbeitete, daneben unter anderem einen satirischen *Musikalischen Spaß* sowie zwei bedeutende Streichquintette komponierte, den Tod seines Vaters ohne sonderliche Rührung zur Kenntnis nahm, aber seinem soeben verstorbenen Vogel – einem Staren – ein skurriles Trauergedicht widmete und zugleich in der Korrespondenz mit der Schwester darauf achtete, dass ihm sein Anteil an der väterlichen Erbschaft nicht verkürzt wurde. Hildesheimer resümiert: „Die hier behandelten Monate werfen [...] die Frage nach dieser geheimnisvollen Synchronie seiner inneren Vorgänge auf, nach jener Partitur, in der dem *Don Giovanni* wie dem Disparaten, dem Tod des Vaters und dem des Vogels, den Quintetten und der Erbschaft je eine Stimme zukam, wenn auch ungleicher Bedeutung und ungleicher Qualität.“ (S. 223) Es muss kaum eigens erwähnt werden, dass Hildesheimer diese „Partitur“ für unauffindbar hält. Sollte es in Mozarts Psyche einen Punkt gegeben haben, von dem aus sich ein Zusammenhang aller genannten Phänomene für sein Erleben und Fühlen erschließen ließe, so ist der Forscher jedenfalls außerstande, dorthin vorzudringen.

Hildesheimer blendet Mozarts Einbettung in die sozialen Verhältnisse seiner Zeit und in die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts weitgehend aus, was in Besprechungen und Forschungsbeiträgen mitunter kritisch vermerkt wurde (vgl. beispielsweise Fest 1989, 292 f. und Hirsch 1997, 201). In der Tat ist diese Zurückhaltung eine problematische Konsequenz seines Bemühens, die Stellung des Künstlers als „Ainigma“, als erratische Größe, ungeschmälert zu lassen und seine Integration in Kontexte, die gewisse Aspekte seiner Existenz näher beleuchten könnten, zu vermeiden. Überzeugender wirkt Hildesheimers von ähnlichen Motiven inspirierte Interpretation von Mozarts Tod, die einmal mehr die Stoßrichtung gegen die konventionelle Biographik deutlich zu erkennen gibt. Für Hildesheimer ist Mozarts Ableben nicht der Schlusspunkt einer teleologischen Entwicklung, die bei aller Tragik doch Geschlossenheit, ja unter Umständen einen höheren Sinn verbürgen würde. Der Tod des Helden erscheint in *Mozart* als ein rein kontingentes Ereignis, um so mehr, als der Verfasser sich der Auffassung anschließt, dass das Ende verhältnismäßig plötzlich gekommen sei und

somit keine langwierige Krankheit die gesamte Existenz des Komponisten ‚überschattet‘ habe.

Hildesheimers Urteil über die *Zauberflöte*, die letzte Mozart-Oper, hat unter Musikfreunden und Fachleuten einigen Unmut ausgelöst. Er hält das Libretto für schwach, die Musik nur teilweise für gelungen und konstatiert: „Die Bedeutung der *Zauberflöte* innerhalb von Mozarts Gesamtwerk ist von je überschätzt worden“, wofür nicht zuletzt die durch das biographische Kontextwissen geförderte „Apotheosensicht“ verantwortlich sei (S. 345 f.). Eine solche Argumentation lässt erkennen, was Hildesheimer – abgesehen von der literarischen und musikalischen Bewertung der Oper, die hier nicht zur Diskussion steht – zu seiner skeptischen Stellungnahme bewog: Aufs Neue versucht er, diesmal im Medium der Werkinterpretation, jener naiven Sichtweise den Boden zu entziehen, die die Entwicklung von Mozarts Leben und Werk als einen organischen Prozess versteht, der im frühen Tod – der ‚Verklärung‘ – bzw. in den letzten Schöpfungen des Meisters seine Erfüllung gefunden habe. Diese Intention könnte zudem eine weniger augenfällige, aber nicht minder signifikante Eigenart des Mozart-Buches erklären, nämlich die weitgehende Vernachlässigung des *Requiem*s, das Hildesheimer zwar mehrfach erwähnt, aber im Gegensatz zu den großen Opern keiner detaillierten Interpretation würdigt. Auch durch diese Leerstelle konterkariert die Monographie die landläufige „Apotheosensicht“.

Man kann nun keineswegs behaupten, in Hildesheimers *Mozart* verschwimme der Protagonist gänzlich im Ungewissen, denn dem Leser eröffnen sich durchaus mancherlei Einblicke in verschiedene Bereiche seines Lebens – oder, wie der Autor formuliert: „Einzelaspekte einer möglichen Wirklichkeit“ zeichnen sich ab (S. 12). In dieser Wendung kommt aber auch schon die entscheidende doppelte Einschränkung, die das ganze Buch prägt, zum Ausdruck. Die subjektive Perspektive des Verfassers bleibt bei aller psychoanalytisch fundierten Selbstkontrolle doch unübersteigbar und lässt eben nur eine „mögliche Wirklichkeit“ in den Blick kommen; und selbst dieser spekulative Entwurf vermag lediglich „Einzelaspekte“, Bruchstücke zu bieten, nicht aber ein harmonisch gerundetes Gesamtbild, da jener Bezirk im Seelenleben des Künstlers, in dem sich die Verknüpfung der „Einzelaspekte“ verbergen könnte, unzugänglich bleiben muss. In der essayistisch-lockeren, gewissermaßen fragmentarischen Gestalt von Hildesheimers Monographie findet diese Ansicht von den Möglichkeiten und Grenzen eines Zugangs zu Mozart ihr formales Pendant.

Dass faszinierte Rezipienten von Mozarts Musik sich auch der Persönlichkeit des Komponisten gedanklich zu nähern suchen, hält Hildesheimer für unausweichlich; ebenso überzeugt ist er allerdings davon, dass sie dabei scheitern müssen – diese Auffassung bildet förmlich das organisierende Zentrum seines Buches.⁸ Gleichwohl erscheinen diese Versuche als lohnend und belehrend, sofern das Scheitern und seine Ursachen reflektierend ins Bewusstsein gehoben und nicht etwa, wie in der Trivialbiographik, durch Selbsttäuschungen überspielt werden. Hildesheimers *Mozart* ist daher, wie man schon auf der ersten Seite erfährt, von vornherein als programmatisches Dokument eines solchen Scheiterns angelegt, das im Hinblick auf die Leserschaft eine didaktische Funktion erfüllen soll: Auch die ernüchternde Einsicht in die

⁸ Die Verbindung von Zwangsläufigkeit und Vergeblichkeit solcher Bestrebungen hat Hildesheimer auch in anderen Texten bekräftigt, die sich dem Umgang mit Musik und ihren Schöpfern widmen; vgl. *Was sagt Musik aus?* (VII, S. 172 f.) und *Der ferne Bach* (VII, S. 218 f.).

„definitiven Grenzen unserer Vorstellung“ (S. 12) und unserer Erkenntnismöglichkeiten kann man als Gewinn verbuchen. Wahrscheinlich steht Mozart *nach* der Lektüre von Hildesheimers Werk rätselhafter vor dem Leser als zuvor, und genau dies wollte der Verfasser erreichen: „Wenn es mir gelungen ist, etwas von dieser Unvorstellbarkeit zu vermitteln, zu demonstrieren, daß Mozart *nicht* einer von uns ist, dann ist mein Buch gelungen.“ (S. 475)

II.

Doch mit dem Buch *Mozart* war Hildesheimers letztes Wort zur Frage nach dem Ursprung genialer Kreativität und zu den Problemen der Künstlerbiographik noch keineswegs gesprochen. Wenige Jahre später nahm er diese Themen in der fiktiven Biographie *Marbot* (1981) in veränderter Form wieder auf. In der wissenschaftlichen Diskussion um das Buch bilden sie freilich nur einen Aspekt unter mehreren, denn viele Analysen konzentrieren sich, herausgefordert durch die eigentümliche ‚Machart‘ von *Marbot*, auf fiktionstheoretische Gesichtspunkte. Hildesheimer präsentiert hier eine Studie über eine frei erfundene Gestalt – der kunstinteressierte Sir Andrew Marbot, Abkömmling einer katholischen Familie aus Nordengland, soll von 1801 bis 1830 gelebt haben –, die auf alle offenkundigen Privilegien fiktionalen Erzählens verzichtet und sich in das Gewand einer sorgfältig recherchierten, bisweilen etwas pedantischen wissenschaftlichen Lebensbeschreibung kleidet.⁹ Die Besonderheiten dieser ungewöhnlichen Konstruktion werden in den folgenden Überlegungen jedoch nur am Rande berührt, da es ihnen vordringlich darum geht, die in *Marbot* enthaltenen impliziten oder expliziten Reflexionen über das biographische Erzählen und die Wurzeln des Schöpferischen herauszupräparieren.

Als Anknüpfungspunkt bietet sich dabei die in einem Interview mit Hildesheimer formulierte These von Hanjo Kesting an, *Mozart* und *Marbot* seien als „Spiegelbücher“ aufzufassen: „Mozarts Genialität bleibt bei Ihnen letztlich unerklärt, wohl weil sie unerklärbar ist. Bei Marbot aber stellen Sie eine Beziehung her zwischen seinem psychischen Komplex [...] und seiner spezifischen Begabung. Wird hier nicht an der erfundenen Gestalt des Marbot [...] etwas nachkonstruiert, was an der realen Gestalt Mozarts [...] nicht wirklich bewiesen, nicht wirklich belegt werden kann?“ (Hildesheimer/Kesting 1986, 87f.; vgl. in diesem Sinne auch Bohnacker 1988, 211) Was sich im Falle Mozarts als unmöglich erwies – Leben und Schaffen zueinander in Beziehung zu setzen, den Zusammenhang von individueller Erfahrung, emotionaler Reaktion und kreativer Äußerung zu durchschauen –, würde demnach bei Marbot gelingen, weil sich der Verfasser einer *fiktiven* Biographie die erforderlichen Quellen, hier in erster Linie Selbstaussagen des Protagonisten in Briefen und Tagebuchnotizen, nach Belieben erfinden kann.¹⁰

Bedeutend ist Marbot – wenn man die Fiktion akzeptiert – als Urheber einer proto-psychoanalytischen Theorie der Kunst und des Künstlers (in erster Linie des Malers) im frühen 19. Jahrhundert. Indem er „das Kunstwerk als Diktat der unbewußten Re-

9 Vgl. zu den durch dieses Phänomen aufgeworfenen Problemen insbesondere Hamburger 1985 und Cohn 1992.

10 Vgl. ergänzend die Feststellung von Schiff 1989, 315: „bei einem erfundenen Helden aus der Vergangenheit“ fällt verständlicherweise „jene ‚unüberbrückbare Ferne‘“ weg, die jeden tieferen Zugang zu Mozart unmöglich gemacht hatte.

gungen seines Schöpfers“ deutet (IV, S. 17), greift er auf eine „psychoanalytisch orientierte Ästhetik“ voraus (S. 19). Als Grundlage dieser Leistung aber erweist sich der biographisch ‚belegte‘ Inzest, den Andrew Marbot und seine Mutter, Lady Catherine, vollziehen: Er stiftet die Verbindung zwischen dem Leben bzw. den nachweisbaren Erfahrungen und dem literarischen Schaffen des Schriftstellers Marbot. Entsprechend eingehend würdigt das biographische Ich¹¹ diesen entscheidenden Punkt in Marbots Existenz in seinen Reflexionen im Anschluss an die Schilderung der ersten inzestuösen Vereinigung: „Und eine neue Dimension ist in Andrews Bewußtsein jäh erwacht, es ist ein Empfindungszentrum entstanden, das ihn von Stund an leitet und beherrscht; das ihn zwar nicht immer und überall sehend macht, ihn aber bei allen seinen zukünftigen Begegnungen nach verborgenen oder unterdrückten Kräften unter der Oberfläche suchen läßt.“ (S. 58) Im Umgang mit Kunstwerken vermag Marbot somit fortan zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen der sichtbaren Leistung und ihren geheimen, auch dem Künstler selbst nicht bewussten Antrieben zu differenzieren:

So wurde ihm denn sein eigenes Erleben zum Anlaß, tiefer zu forschen als zu jener Schicht, die nur das Bewußte im Menschen verrät. Von nun an also galt es, den Wegen und Irrwegen menschlichen Verhaltens nachzuforschen und in den Werken nach Spuren der für ihren Schöpfer erträglichen oder unerträglichen, den verschuldeten und den unverschuldeten Lebensumständen zu suchen; ein Aufspüren des Tabu, seiner Quelle in der Seele und seine Rechtfertigung in der Kunst. (S. 58 f.)

Wiederholt betont der Biograph, dass nur diese Verknüpfung von Erlebnis, seelischer Verarbeitung und geistig anregender Wirkung, die ihren Niederschlag in Marbots Schriften findet, die Persönlichkeit seines Helden und dessen Arbeiten voll verständlich werden lasse. Andrew Marbot sei ein „überragende[r] Geist, von einer geheimnisvollen Macht geleitet und inspiriert, die nun einmal nicht, wie bei den meisten, verschlossen blieb oder verschwiegen wurde [...], sondern deren Wirkungsweise weitgehend entschlüsselt werden konnte“ (S. 130). Blieb bei der Gestalt Mozarts jenes „Element, das ihr Kreatives und ihr Äußeres zusammenhält, dunkel und rätselhaft“ (III, S. 292), so lässt es sich im Falle Marbots sehr wohl ausleuchten und mit Hilfe der psychoanalytischen Begrifflichkeit fassen¹² – der junge Engländer ist kein ‚Ainigma‘, vor dem der Betrachter trotz aller Bemühungen um ein tieferes Verständnis letztlich ratlos steht. „Das Rätsel Mozart liegt ja eben darin, daß sich der ‚Mensch‘ als Schlüssel versagt“, hatte Hildesheimer in seinem früheren Buch herausgestellt (III, S. 53); von den biographisch belegten Fakten und Daten, von den Erlebnissen und Erfahrungen des Komponisten führt für uns kein Weg in seine innere Welt oder gar

11 Diese Instanz kann in *Mozart* noch ohne weiteres mit Wolfgang Hildesheimer identifiziert werden; in *Marbot*, dessen Held erfunden ist, liegen die Dinge komplizierter. Zum Verhältnis des realen Autors zum fiktiven Biographen in diesem Buch vgl. weiter unten.

12 Vgl. auch folgende Überlegung des Biographen: „Der Ersatz des aktiven libidinösen Vollzuges durch theoretisches Eindringen in die Kunst seiner Darstellung im weitesten Sinne und, darüber hinaus, in die Welt des Kreativen überhaupt, ist in mancher Hinsicht typisch als Objektverschiebung.“ (IV, S. 136) Anders als in *Mozart* wird die Psychoanalyse hier also auf den Gegenstand der Forschung angewandt, sie dient dem biographischen Ich als Instrument der Deutung des Protagonisten Marbot.

zu seiner Musik. Für Marbot dagegen existieren mit jenen Briefen und Notizen, die den Mutter-Sohn-Inzest dokumentieren, „Texte, die den letzten Aufschluß über das Verhältnis von Leben zu Werk geben“ und damit „der einzige Schlüssel zum Verständnis des Mannes Marbot“ sind (IV, S. 75). Damit begründet der fiktive Verfasser überdies, warum er seinen „biographische[n] Aufriß“ schon vor der angeblich geplanten Werkausgabe Marbots publiziert: Eine angemessene Rezeption der Schriften setze in diesem Fall die Vertrautheit mit der Persönlichkeit des Autors und seinen psychischen Verstrickungen voraus (S. 225). Am Beispiel der von Hildesheimer natürlich frei erfundenen älteren Marbot-Biographie eines gewissen Frederic Hadley-Chase, dem jene erst später aufgefundenen Dokumente noch nicht zur Verfügung standen, demonstriert das biographische Ich in *Marbot* wiederholt, wie irreführend und kurzschlüssig jede Deutung des Helden und seiner schriftlichen Äußerungen ausfallen muss, die ohne Kenntnis der tieferen lebens- und erlebnisgeschichtlichen Zusammenhänge erfolgt.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich leicht, dass die Geschichte Andrew Marbots von seinem Biographen in ganz anderer Form und mit ganz anderem Anspruch präsentiert werden kann, als es Hildesheimer noch mit der Person Mozarts möglich war. Bei der Darstellung von Marbots Existenz lässt sich dank der Zugänglichkeit jenes geheimen Punktes, um den sie sich dreht, auf allen Ebenen ein hohes Maß an Geschlossenheit erreichen; von der im Zentrum stehenden Beziehung zur Mutter her ergeben sich ein ums andere Mal verständnisfördernde Verbindungslinien: „Manifeste ödipale Bestrebungen durchziehen als beherrschendes Element das Leben eines Menschen und lassen ihn fortan nicht mehr zur Ruhe kommen.“ (S. 67) So nähert sich *Marbot* unverkennbar dem im vorigen Abschnitt näher erörterten Typus der konventionellen Biographie, und folgerichtig trägt das Buch im Gegensatz zu *Mozart* auch die Gattungsbezeichnung als Untertitel.

Der Gang der Erzählung folgt grundsätzlich der chronologischen Abfolge des Geschehens. Selbst die Anfangspassagen, die in weitem Vorgriff von einem Gespräch des vierundzwanzigjährigen Marbot mit Goethe berichten, widersprechen dem nicht unbedingt, kreist die referierte Unterhaltung doch zunächst um die „Herkunft des Familiennamens“ Marbot (S. 11), dann um den Ursprung des Adelsprädikats und schließlich um die Eltern des Protagonisten; sie führt also ungezwungen von der fernsten Vergangenheit der Familiengeschichte bis hin zu jener familiären Konstellation, der Andrew Marbot selbst seine eigentümliche Prägung verdankt. Die Orientierung an der Chronologie veranschaulicht bereits die Geschlossenheit des fiktiven Lebenslaufs, der hier erzählt wird, und lässt zudem vermuten, dass der Biograph dieser geordneten Rekonstruktion einen erheblichen Erkenntniswert beimisst.¹³ In der Tat werden dann die einzelnen Schriften oder Notate des Helden sorgfältig in ihren biographischen Kontext eingefügt und in seinem Rahmen interpretiert. Ausdrücklich merkt der fiktive Verfasser an, dass die „Proben und Auszüge“ aus Marbots Werk, die er vorlegt,

¹³ Hildesheimer begründete seine Entscheidung, die „temporale Folge einzuhalten“, später mit dem Umstand, dass Marbot nie gelebt habe und dem Leser folglich – im Gegensatz zu Mozart – erst bekannt gemacht werden müsse (Hildesheimer/Kesting 1986, 83; vgl. auch die entsprechende Äußerung in den Arbeitsprotokollen des Verfahrens „Marbot“ (IV, 258)). Befriedigend ist diese Begründung nicht: Die Leserschaft hätte sich die Etappen und Stationen von Marbots verhältnismäßig unkompliziertem und überschaubarem Lebensweg zweifellos auch aus den verstreuten Angaben einer mehr essayistisch, also im Stile des Mozart verfahrenen Darstellung zusammensuchen können.

„Licht auf sein Bewußtes und Unbewußtes werfen und, in Wechselwirkung, von der Erfahrung dieses wohl einmaligen Daseins nicht nur beleuchtet, sondern auch in jene Richtungen gelenkt werden, die seine Einmaligkeit und seine Originalität ausmachen“ (S. 225).

Kohärenz und innere Stimmigkeit von Marbots Lebensgang finden ihren Ausdruck nicht zuletzt im Freitod des Helden. Stellt Hildesheimer Mozarts Tod als abrupten, gänzlich unorganischen Bruch dar, dem spätere Biographen vergebens den Anschein einer harmonischen Vollendung oder Verklärung zu geben suchten, so ist Marbots Suizid der notwendige und absehbare Schlusspunkt einer Entwicklung, die ihrer eigenen Logik folgt. „Marbots Leben erhält seinen höchsten Sinn durch den Freitod“, konstatiert der Biograph bereits im ersten Kapitel seines Werkes, womit er dem Leser schon frühzeitig die teleologische Perspektive vorgibt (S. 20). Marbot bringt sich um, als er seine intellektuellen und emotionalen Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben glaubt, und stiftet damit gleichsam selbst in einem autonomen Akt die Geschlossenheit seiner Biographie. Der Freitod war also „weder von Verzweiflung noch von einem Gefühl der Ausweglosigkeit diktiert“, er ist „vielmehr der finale Programmpunkt eines Lebensplanes“, den Marbot bis zum Schluss souverän und mit klarer Überlegung durchführt (S. 220). Sein „wahrhaft spurlose[s] Verschwinden“ bezeugt noch einmal, wie perfekt ihm diese letzte Inszenierung gelungen ist – nicht einmal seine Leiche kann aufgefunden werden (S. 223).

Alexander von Bormann hat die in *Marbot* auf der Basis psychoanalytischer Modelle konstruierte Abhängigkeit zwischen Leben und Schreiben, zwischen biographischer Erfahrung und Kunstinterpretation mit scharfen Worten kritisiert: „Das komplexe Verhältnis von Erkenntnis und Imagination wird als Thema verschenkt, wenn es so direkt und traditionell ödipalisiert wird“; die simple „Verknüpfung von Inzest und seelenkundlichem Interesse“ sei „fast ein Skandal“ (Bormann 1986, 80). Auch einige andere Literaturwissenschaftler äußerten sich skeptisch, und Käte Hamburger vermutet sogar, in *Marbot* solle „die Libidotheorie der Kunstinterpretation ironisiert oder parodiert werden“ (Hamburger 1985, 202). Tatsächlich ist die Überzeugungskraft jener Verknüpfung nicht groß, und zwar vor allem deshalb, weil sich Marbots Einsichten zu einzelnen Kunstwerken, die im Text ‚zitiert‘ werden – angeblich im Vorgriff auf die kommende Werkausgabe –, überwiegend nicht mit seiner inzestuösen Verstrickung, seinem Ödipus-Schicksal, in Verbindung bringen lassen: Sie „bedürfen zu ihrer Legitimation keines tiefenpsychologischen Verweises auf die Persönlichkeit ihres Urhebers“ (Swales 1983, 321; vgl. auch Reinhold 1984, 1914, und Japp 1990, 222). Und nur ausnahmsweise legt Marbot eine Bildinterpretation vor, die wirklich im engeren Sinne proto-psychoanalytisch genannt werden kann, etwa wenn er Delacroix’ *Tod des Sardanapal* als Manifestation unbewusster triebhafter Wünsche und angstbesetzter „verbotene[r] Phantasien“ des Malers auffasst (S. 191).

Es fragt sich allerdings, ob solche nicht zu leugnenden Defizite und Grenzen der biographisch-psychologischen Deutung Andrew Marbots dem realen Autor Hildesheimer zum Vorwurf gemacht werden dürfen, da sie ja zunächst einmal auf die Rechnung des fiktiven biographischen Ich zu setzen sind. Freilich identifizierte sich Hildesheimer nach eigenen Aussagen, die sich vor allem in den *Arbeitsprotokollen des Verfahrens „Marbot“* finden, sehr weitgehend mit der Biographen-Figur – „dieses Subjekt bin natürlich ich, der Biograph“, heißt es unmissverständlich (S. 256) –, und er äußerte sogar seine Verwunderung darüber, dass manche Leser gewisse Passagen

des Buches, „die ich als mein eigenes Ich durchaus ernst gemeint habe“, für bewusst stilisierte Rollenprosa gehalten hätten (S. 259). In der Forschung ist das Verhältnis zwischen dem Autor und der Erzählergestalt in *Marbot* kontrovers diskutiert worden, wobei die meisten Stimmen für eine sorgfältige Trennung beider Instanzen eintreten.¹⁴ Das Problem soll hier jedoch nicht weiterverfolgt werden, denn jene Mängel und Lücken der von dem fiktiven Biographen eingenommenen Deutungsposition, die sich im Text aufdecken lassen und die Verbindlichkeit seiner „Libidotheorie der Kunstinterpretation“ (Hamburger) in Frage stellen, sind ganz unabhängig davon, ob sie dem realen Verfasser bewusst gewesen sein mögen oder nicht.

Die von dem biographischen Ich unternommene geradlinige Herleitung von Marbots kunsttheoretischen Einsichten aus seiner ödipalen Verstrickung erscheint, wie erwähnt, mehr als fragwürdig, und dasselbe würde folgerichtig für jedes auf sie gegründete allgemeine Modell der Herkunft menschlicher Kreativität gelten. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass Andrew Marbot zwar ein begabter Kunstkritiker ist, aber eben kein schöpferischer, ausübender Künstler. Sein Vermögen ist ein ausschließlich rezeptives, der Begriff des Genies wird auf ihn nicht angewandt. Unter diesem Mangel leidet er zeit seines Lebens. Nur theoretisch reflektierend kann er sich mit einem Bereich beschäftigen, „der ihm im tiefsten verschlossen geblieben war. Er war so nah an die Seele des Kreativen gelangt, wie ein Nicht-Kreativer gelangen kann, ohne sich aber, wie er es gewollt hätte, diese Seele aneignen zu können und dadurch seinem Leben einen Sinn zu geben“ (S. 20). Die „tiefe Sehnsucht nach eigener Künstlerschaft“ beherrscht sein ganzes Dasein (S. 210), und da sie unerfüllt bleibt, sieht sich Marbot unablässig vom „Gefühl des eigenen Versagens“ gequält (S. 136). Die Kritik, in Hildesheimers Buch werde künstlerisches Schaffen in allzu schlichter Manier an ödipale Komplexe gebunden (Bormann 1986, 78), findet also in der Gestalt Marbots keine Rechtfertigung, und die leitende Frage nach dem Künstler als ‚Ainigma‘ muss sich zwangsläufig von dem Protagonisten auf jene Maler verlagern, deren Werke den Gegenstand von Marbots lebenslangen Forschungen bilden. Seine selbstgestellte Aufgabe formuliert Marbot, das zentrale Stichwort des Rätsels aufnehmend, folgendermaßen: „Bilder erscheinen mir immer mehr wie gerahmte Rätsel [...], aber ich glaube der Art des Rätsels auf der Spur zu sein, nämlich der Seele des Künstlers, die ihn veranlaßt hat, genau das Bild zu malen, das er gemalt hat, und kein anderes; es so zu malen, wie er es gemalt hat, und nicht anders. Denn alles ist in der Seele verankert: Thema, Komposition, Farbe, Duktus, alles.“ (S. 89) Marbots große Leistung besteht darin, dieses „Rätsel“ erkannt und in immer neuen Anläufen nach der Lösung gesucht zu haben – gefunden hat er sie indes nicht, weil jene Bezirke des Seelenlebens, in denen sich die kreativen Prozesse abspielen, dem Beobachter stets verschlossen bleiben. An einer Schlüsselstelle von *Marbot*, nämlich bei der Betrachtung von Giorgiones Selbstporträt, sieht sich die Titelfigur direkt mit dem undurchdringlichen ‚Ainigma‘, das der große Künstler darstellt, konfrontiert. Es ist in Marbots Wahrnehmung der eigentliche Gegenstand des Gemäldes, der sich in paradoxer Weise zugleich offenbart und entzieht: „So bemerkte ich denn, als ich das Bild lange ansah, einen kaum verhohlenen Zug der Geringschätzung in diesem Blick, als wolle er sagen: ‚In

14 Am treffendsten scheint mir die Formulierung von Petzoldt (1995/96, 33), wonach der Marbot-Biograph eine von Hildesheimer „spielerisch variierte Erzählerfigur“ darstellt. Als weitere Beiträge zur Diskussion seien genannt: Beck 1986, 115, Cohn 1992, 309-316, Heißenbüttel 1989, 302, Hirsch 1997, 228, Jehle 1990, 176 f. und Kesting 1982, 79.

Wirklichkeit wirst du nichts über mich erfahren, du kannst es nicht.“ (S. 134) Die Erfahrung des Scheiterns, das Grundmotiv des Mozart-Buches, durchzieht somit auch *Marbot*, und zwar als Erfahrung des Helden selbst, dessen Lebensaufgabe sich „allmählich als unerfüllbar“ erweist (S. 221). Seine letzte Notiz, dem Kunstwerk gewidmet, hätte ebensogut als Schlußwort zu *Mozart* dienen können:

[...] die Frage nach dem größten Geheimnis beantwortet es niemandem, nämlich die nach jener seelischen Notwendigkeit, der es seine Entstehung verdankt. Daher werden wir mit Gewißheit nichts von dem erfahren, was im Künstler vorgegangen ist, außer seinem Gebot, was in uns vorzugehen habe. Der Künstler spielt auf unserer Seele, aber wer spielt auf der Seele des Künstlers?

Der fiktive Biograph kommentiert: „Mit dieser Frage enden Marbots Aufzeichnungen. Er hat sie als erster gestellt. Die Antwort steht bis heute aus.“ (S. 227)

Nicht der Marbot-Biograph, sondern Marbot selbst wäre also in Parallele zu jenem – mit Hildesheimer identischen – biographischen Ich des früheren Buches zu setzen, das dem Geheimnis des Schöpferischen am Beispiel Mozarts nachspürte.¹⁵ Beide bleiben letztlich erfolglos, doch ist gerade diese Erfolglosigkeit als Beleg für ihre tiefe Einsicht in die Problematik des Gegenstandes zu werten: Die entschiedensten Anstrengungen vermögen am Ende nicht mehr, als die engen Grenzen des menschlichen Erkenntnisvermögens angesichts der Genialität des Künstlers abzutasten und dem Rezipienten vor Augen zu führen. So dürfen *Mozart* und *Marbot* sehr wohl als ‚Spiegelbücher‘ verstanden werden, nicht wegen eines Gegensatzes, sondern wegen der Übereinstimmung ihrer zentralen Aussagen.

Wolfgang Hildesheimer hat die Darstellung von Marbots Leben und damit die Leistung ihres fiktiven Verfassers als vorbildlich bezeichnet: Sie sei so verfasst, „wie meiner Ansicht nach jede Biographie geschrieben werden müßte, nämlich im richtigen Maße zwischen belegbaren Fakten und Spekulation, zwischen Vermutung und Wissen, zwischen Überzeugung und Zweifel, und immer das eine vom anderen streng und genau getrennt“ (S. 262; vgl. auch Hildesheimer/Kesting 1986, 89). Solchem Gelingen, von dem also zumindest der (reale) Autor überzeugt war, steht das Scheitern gegenüber, in das Marbots eigene Bemühungen münden – und es bestätigt durchaus die in *Mozart* aufgestellten Thesen, wenn dieses Scheitern weitaus faszinierender und anregender wirkt als jenes Gelingen.

LITERATUR

Beck, Hans-Joachim (1986): Der Selbstmord als eine schöne Kunst begangen. Prolegomena zu Wolfgang Hildesheimers psychoanalytischem Roman *Marbot. Eine Biographie*. Frankfurt a.M., Bern, New York.

¹⁵ Vgl. Jehle 1990, S. 171, der über Hildesheimer schreibt: „Er läßt Marbot [...] unternehmen, was er und sein Reflekteur in Mozart unternommen haben, man könnte verkürzt sagen, Hildesheimer ist der Marbot Mozarts.“ Ebenso wie Hildesheimer in seiner Mozart-Monographie neigt übrigens auch Marbot dazu, sich strikt auf die individuelle Künstlerpsyche zu konzentrieren und die jeweiligen Epocheneinflüsse und Zeitströmungen zu vernachlässigen; vgl. die einschlägigen Bemerkungen des fiktiven Biographen (IV, S. 101).

- Bohnacker, Walter (1988): Biographie als Dokumentation. Über Wolfgang Hildesheimer, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 29, 189-217.
- Bormann, Alexander von (1986): Der Skandal einer perfekten Biographie, in: Wolfgang Hildesheimer. Text+Kritik 89/90. München, 69-82.
- Cohn, Dorrit (1992): Breaking the code of fictional biography: Wolfgang Hildesheimer's *Marbot*, in: Traditions of experiment from the enlightenment to the present. Hrsg. von Nancy Kaiser und David E. Wellbery. Ann Arbor, Mich., 301-319.
- Fest, Joachim (1989): Mozart – das diskrete Genie [zuerst 1977], in: Wolfgang Hildesheimer. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a.M., 289-294.
- Hamburger, Käte (1985): Marbot – Eine Biographie, in: Romanistik integrativ. Festschrift für Wolfgang Pollak. Hrsg. von Wolfgang Bandhauer und Robert Tanzmeister. Wien, 195-204.
- Hanenberg, Peter (1989): Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers. Frankfurt a.M. u.a.
- Heißenbüttel, Helmut (1989): Die Puppe in der Puppe oder Der Hildesheimer im Marbot [zuerst 1981], in: Wolfgang Hildesheimer. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a.M., 302-305.
- Hildesheimer, Wolfgang (1991): Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt a.M.
- Hildesheimer, Wolfgang und Hanjo Kesting (1986): *Mozart* und *Marbot* – Spiegelbücher? Ein Gespräch, in: Wolfgang Hildesheimer. Text+Kritik 89/90. München, 83-89.
- Hirsch, Wolfgang (1997): Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie. Zum Künstlerbild bei Wolfgang Hildesheimer. Hamburg.
- Japp, Uwe (1990): Das Ende der Kunst des Schreibens. Wolfgang Hildesheimer und *Marbot*, in: Hauptwerke der Literatur. Vortragsreihe der Universität Regensburg. Hrsg. von Hans Bungert. Regensburg, 211-226.
- Jehle, Volker (1990): Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte. Frankfurt a.M.
- Kesting, Hanjo (1982): Im Spiegelkabinett der ästhetischen Existenz. Über Wolfgang Hildesheimers *Mozart* und *Marbot*, in: ders.: Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur. Berlin, Bonn, 69-80.
- Neumann, Peter Horst (1978): Versuch über *Mozart* und Wolfgang Hildesheimer, in: Merkur 32, 79-87.
- Neumann, Peter Horst (1986): Hildesheimers Ziel und Ende. Über *Marbot* und die Folgerichtigkeit des Gesamtwerks, in: Wolfgang Hildesheimer. Text+Kritik 89/90. München, 20-32.
- Petzoldt, Ruth (1995/96): Der Erzähler als Biograph. Variationen fiktiven Erzählens in zeitgenössischer deutscher Literatur am Beispiel [von] Wolfgang Hildesheimers fiktiver Biographie *Marbot*, in: New German review 11, 18-40.
- Reinhold, Ursula (1984): Wolfgang Hildesheimer: *Marbot*, in: Weimarer Beiträge 30, 1908-1915.
- Schiff, Gert (1989): Illusionäre Wunscherfüllung [zuerst 1984], in: Wolfgang Hildesheimer. Hrsg. von Volker Jehle. Frankfurt a.M., 307-322.
- Swales, Martin (1983): Wolfgang Hildesheimer, *Marbot*. Eine Biographie, in: Arbitrium 1, 319-322.
- Weerdenburg, Oscar van (1986): Hildesheimers Mozartbuch. Eine psychoanalytische Biographie neueren Stils, in: Wolfgang Hildesheimer. Text+Kritik 89/90. München, 63-68.