

HILDE STROBL
WOLFGANG HILDESHEIMER
UND DIE BILDENDE KUNST
„UND MACHE MIR EIN
BILD AUS VERGANGENER
MÖGLICHKEIT“

REIMER

Gedruckt mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bildbearbeitung: Ralf Henrich, Camscan
Lektorat: Barbara Rusch, Dieter Löffler, Ilka Backmeister-Collactt
Layout und Umschlaggestaltung: Heinz Hiltbrunner, München, und Nicola Willam, Berlin
Druck: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
Umschlagabbildung: Wolfgang Hildesheimer, *Aufbruch*, 1938

© 2013 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
ISBN 978-3-496-01478-2

Inhalt

I	WOLFGANG HILDESHEIMER ALS SCHRIFTSTELLER UND BILDENDER KÜNSTLER – ANALOGIEN IN DEN KÜNSTLERISCHEN VERFAHRENSWEISEN	9
II	HILDESHEIMERS „ZEITEN IN ENGLAND“ IM KONTEXT DES SURREALISMUS	19
1	„Zeiten in England“	19
1.1	Die Studienzeit in England – Eine Zeit des Exils?	19
1.2	Die Ausbildung an der Central School of Arts and Crafts in London – Eine Spurensuche	21
1.3	Das künstlerische Umfeld in London – „Unit One“, die internationale Surrealistenausstellung in London 1936 und die Folgen	29
2	„Es war die Zeit der Apotheose des Surrealismus ...“ – Die Surrealismus- rezeption im bildkünstlerischen Werk	33
2.1	Erste surrealistische Malereien und Grafiken der dreißiger Jahre	33
2.2	Zweite surrealistische Phase (1965 bis 1971) in grafischen Arbeiten	36
2.3	Entwicklung der Collagentechnik – Collagen mit surrealen und dadaistischen Bildsujets	52
3	Surrealistische Literatur im Werk von Wolfgang Hildesheimer	67
3.1	Die Entwicklung des Absurden aus dem Surrealismus – Surrealistische Sprachformen in den Theaterstücken	68
3.2	Das surrealistische Opernlibretto „Pansuun“	70

4	Surrealismusrezeption im Literarischen in „Zeiten in Cornwall“	73
4.1	Illustrationen als Bilderinnerung	73
4.2	Das Labyrinth als surrealistische Metapher	79
4.3	Poetologische Reflexionen über das Kunstschaffen	80
4.4	Anthony Froshaug als Projektionsfigur surrealistischer Kunsterfahrung	82
III	COLLAGEN: KUNST AUS KUNST – VON DER TECHNIK ZUM METHODISCHEN PRINZIP	87
1	Die bildkünstlerische Entwicklung im Frühwerk – Von der Zeit in Palästina bis zum Beginn der literarischen Laufbahn	87
2	Collagen: Das Material und seine Funktion im Bildkontext	90
2.1	„Die Erweiterung des Begriffs Collage“	90
2.2	Abstrakte Bildkompositionen – Die formalästhetische Entwicklung	104
2.3	Von der Collagentechnik zum literarischen „Verfahren ‚Marbot‘“	105
3	„Wer sagt, dass ich aus der Realität ausgestiegen bin, hat recht.“	107
3.1	„Mein Judentum“	107
3.2	„Der Künstler und die Endzeit“	109
3.3	„Dieses Collagieren hat ja etwas Zwanghaftes – ich klebe mir mein Leben zusammen“	111
3.4	Der Abschied von der Literatur	112
IV	KUNST ALS SPIEGEL – MOTIVISCHE TEXT-BILD-RELATIONEN	115
1	Text und Zeichen im Bild – Vom „papier collé“ über die kompositorische Integration von Buchstaben und Zahlen zum Schriftbild	115
1.1	Die Einbindung von Textfragmenten in die Collage	116
1.2	Die Literarisierung des Buchstabens als Zeichen – Das Ypsilon in „Tynset“	119
1.3	Der materialisierte Buchstabe in der bildenden Kunst – Einzelbuchstaben und Zahlen in Grafiken und Collagen	122
1.4	Schriftbilder – Visuelle Textrezeption	134
1.5	Hommage an die Typografie	137
2	Darstellungsformen von Bewegung, Stillstand und Gleichgewicht in Anlehnung an Paul Klee	139
2.1	„wo nichts ist, nichts, Nichts. Dorthin –“ – Eine literarische und bildkünstlerische Reminiszenz an Paul Klee	139

2.2	„Der Vater des Pfeils ist der Gedanke“ – Darstellung von Bewegung in der Collage	145
2.3	Der Pfeil als symbolischer Ausdruck einer bedrohenden Kraft	146
2.4	Gleichgewicht und Kontrapunkt	148
3	Die Motive „Scheitern“ und „Tod“ als Reflektivum des Kunstschaffens	150
3.1	Der Tod als Sensenmann in „Vergebliche Aufzeichnungen“	151
3.2	„Tod, wo ist dein Stachel?“ – Der Tod als Sieger	153
3.3	„Das ewig Scheiternde zieht uns hinan“ – Faust-Rezeption und künstlerisches Scheitern als Motiv	158
3.4	„Das große Scheitern“ – Das Schiff als Metapher	163
3.5	„Goethes Breitenwirkung“ – Goethe als Kunstwerk	169
4	Rezeption mittelalterlicher Totentanztradition	171
4.1	„Macabre“ – Intermedialität und Synästhesie	171
4.2	Die Trilogie „Der Tod und das Mädchen“	176
4.3	„Totentanz“ – Die letzte Collage	184
V	KUNST UND KÜNSTLER – HILDESHEIMERS „SUBJEKTIVE ANMERKUNGEN“ ZUR BILDENDEN KUNST	189
1	Zum Künstlerbild – Die Selbstdarstellung des Künstlers am Beispiel Dürers	190
1.1	Die Frage der Authentizität in der Rezeption von Kunst und Künstler	191
1.2	„Der kranke Dürer“	193
1.3	„Der gelbe Fleck“	195
1.4	Das Bild des Künstlers	198
2	„Scharlatane wider willen!“ – Über die abstrakte Kunst und die documenta II (1959)	200
3	Herbert List – Literarische und bildrezeptive „Attische Stilleben“	204
4	Kunstrezeption aus der Perspektive des Künstlers	207
VI	WOLFGANG HILDESHEIMERS WERK ALS ZEUGNIS EINES KULTURELLEN REZEPTIONSPROZESSES	213

VII ANHANG	217
1 Korrespondenz mit Zeitzeugen	217
2 Essays zur zeitgenössischen Kunst	224
3 Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen	227
4 Biografische Daten	229
5 Schriften (Auswahl)	230
6 Danke!	231
7 Abstract	233
8 Abbildungsnachweis	235
VIII ANMERKUNGEN	237
IX LITERATURVERZEICHNIS	263
X WERKKATALOG	277

I Wolfgang Hildesheimer als Schriftsteller und bildender Künstler – Analogien in den künstlerischen Verfahrensweisen

Dass Bilder Träger der Wahrnehmungs- und Rezeptionsgeschichte sowie Zeugnisse eines kulturellen Gedächtnisses sind, scheint unbestritten. Wolfgang Hildesheimer stellt in seinen Collagen aus reproduzierten Kunstwerken genau dieses Verhältnis von Künstler und Kunstwerk, von Entstehungsgeschichte des Werks und historischem Umfeld in Frage und stellt das allzu Bekannte, indem er es eliminiert und in einem fremden Kontext neu zusammenfügt, um Werk und Künstler wieder anders lesbar, erfahrbar und rezipierbar zu machen. Analoge Verfahrensweisen bestimmen Hildesheimers kunsttheoretische Schriften sowie sein literarisches Werk. In der fiktiven Biografie „Marbot“ erschafft er als Kunstfigur einen englischen Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts, der auf einer langen Reise mit allen bedeutenden Größen der Geistes- und Kulturgeschichte seiner Zeit Bekanntschaft schließt, von Goethe und Karl Friedrich von Rumohr über Schopenhauer und Thomas de Quincey bis William Turner. In ausführlichen (fiktiven) Dialogen über Künstler und verschiedenste Kunstwerke von der italienischen Renaissance bis zur englischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts zeichnet Hildesheimer ein Bild einer Auseinandersetzung mit Kunst vor der allgegenwärtigen, multimedialen Reproduzierbarkeit, in einer Epoche, in der die Beschreibung im Sinne der Ekphrasis an die Stelle der direkten Anschauung tritt. Die Zeile „und mache mir ein Bild aus vergangener Möglichkeit“ aus Hildesheimers Gedicht „Für Günter Eich“¹ wird zum Programm seiner ästhetischen Praxis des Collagierens, des Überschreibens und des Neukonstituierens persönlicher Erinnerung oder faktischen Materials. Die Frage nach den Möglichkeiten der Sprach- und Bildrezeption zieht sich wie ein roter Faden durch das literarische und bildkünstlerische Werk: Die Gemeinsamkeit von Rezeption und Reproduktion, die Entstehung von etwas Neuem aus der Wiederholung von bereits Gegebenem wird zum Konzept seiner vielfältigen künstlerischen Ausdrucksweisen.

Einordnung

Wolfgang Hildesheimer setzt sich bereits in jungen Jahren mit bildender Kunst auseinander und bereitet so seiner Laufbahn als Schriftsteller und bildender Künstler eine Basis, die sein



1 Silvia und Wolfgang Hildesheimer, um 1951

gesamtes Werk begleitet. 1916 als Sohn jüdischer Eltern in Hamburg geboren, wandert er mit seiner Familie 1933 nach Palästina aus (Abb. 1). Dort absolviert er eine Tischlerlehre, bevor er von 1937 bis 1939 Innenarchitektur und Bühnenbildnerie in London studiert. In den Zeichnungen, Tempera- und Ölmalereien und den ersten Collagen der dreißiger und vierziger Jahre zeichnet sich eine künstlerische Orientierungsphase ab, die deutlich von den damals in England vorherrschenden surrealistischen Kunstströmungen geprägt ist. Die künstlerischen Arbeiten, Bühnenbild- und Designentwürfe sowie Briefe und weitere Zeitdokumente geben einen Einblick in Hildesheimers Studienzeit an der Central School of Arts and Crafts. Mit Ausbruch des Krieges kehrt er nach Palästina zurück, wird Informationsoffizier der britischen Regierung in Jerusalem und orientiert sich als freier Künstler und Journalist. Nach Kriegsende lebt er erneut in London und ab 1946 in Deutschland, wo er als Simultandolmetscher bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen arbeitet. Während dieser Zeit dienen Malen und Zeichnen der Ablenkung vor der Konfrontation mit den Kriegsverbrechen. Erst als Wolfgang Hildesheimer, wie er es in seiner „Vita“ (1966) schildert, im Februar 1950 mit dem Schreiben seiner ersten Prosatexte beginnt, unterbricht er für einen längeren Zeitraum das bildkünstlerische Arbeiten. Mit seiner heiteren, ironischen Kurzprosa der „Lieblosen Legenden“ (1952) kann er sich schon bald als Schriftsteller etablieren und wird von Hans Werner Richter in den Kreis der Gruppe 47 eingeladen (Abb. 2).² Nach zahlreichen Hörspielen und Theaterstücken, der für die deutschsprachige Literatur des Absurden maßgeblich beeinflussenden theoretischen Abhandlung „Über das absurde Theater“ (1960) und den Frankfurter Vorlesungen zur absurden Literatur (1967) proklamiert Hildesheimer nach „Tynset“ (1965) und „Masante“ (1973) – zwei monologische Prosawerke, dessen Erzähler der Autor am Ende sprichwörtlich in die Wüste

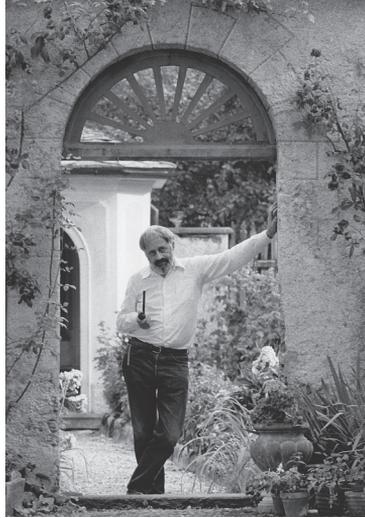


2 Wolfgang Hildesheimer in Ambach am Starnberger See, um 1952

schickt – schließlich in einem Vortrag „The end of fiction“ (1975). Seine (teils fiktiven) Biografien „Mozart“ (1977) und „Marbot“ (1981), in denen der Geniebegriff des Künstlers sowie Interpretationen und Rezeptionen von Kunstwerken die zentralen Themen bilden, zählen zu seinen bekanntesten Werken. Der mit zahlreichen Preisen ausgezeichnete Autor (Hörspielpreis der Kriegsblinden, Georg Büchner-Preis, Bremer Literaturpreis, Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Weilheimer Literaturpreis) verabschiedet sich auf dem Höhepunkt seiner schriftstellerischen Karriere von der Literatur. In der Öffentlichkeit begründet er seine Entscheidung damit, dass er immer mehr vom Scheitern der Menschheit überzeugt sei, die mit der fortschreitenden Umweltzerstörung ihre eigene Lebensgrundlage vernichte: Seiner Ansicht nach habe der allgemeine Zustand der Welt einen so überwältigenden Grad der Komplikation und Zuspitzung erreicht, dass er sich jeder literarisch-gestalterischen Fixierung entziehe.

Auch wenn Hildesheimer bereits in den späten fünfziger Jahren vereinzelt und ab den sechziger Jahren vermehrt bildkünstlerisch arbeitet, widmet er sich nach seinem Abschied vom Schreiben ausschließlich der bildenden Kunst. „Ich wollte eigentlich nicht Schriftsteller werden“, erklärt Hildesheimer 1983 in einem Interview, „und ich finde auch nicht, dass Schriftsteller ein Beruf ist. Wie Günter Grass mal richtig sagte: ‚Schriftsteller ist man nur von Mal zu Mal.‘“³ Das bildkünstlerische Schaffen hingegen begleitet Hildesheimer zeitlebens und er unterbricht es nur für größere Prosaarbeiten (Abb. 3, 4, 5).

Hildesheimers Gesamtwerk aus Zeichnungen, Malereien und Collagen umfasst rund 600 Arbeiten. Seine Werke wurden in 60 Einzel- oder Gemeinschaftsausstellungen in Galerien, Bibliotheken und Museen in Deutschland, Italien, England und der Schweiz gezeigt. Den Collagen sind drei Bildbände gewidmet, in denen Hildesheimer jedes dort publizierte Blatt



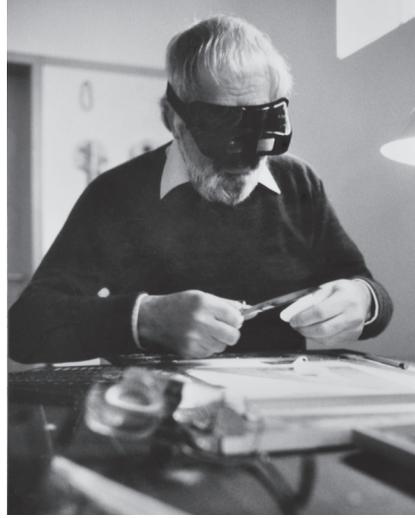
3 Wolfgang Hildesheimer im Garten der Casa Gay in Poschiavo

in einem kurzen, begleitenden Text kommentiert: „Endlich allein“ (1984), „In Erwartung der Nacht“ (1986) und „Landschaft mit Phönix“ (1991). In der Künstlerbuchreihe „Signatur. Zeit – Schrift – Bild“ (Nr. 11/1989) erscheint eine Zusammenstellung von Zeichnungen und Notaten aus einem Skizzenbuch der Jahre 1987 bis 1989, ergänzt um einzelne grafische Arbeiten und Collagen. Die Ehefrau Silvia Hildesheimer veröffentlicht posthum eine Sammlung von Collagen in dem Band „Schönheit als Therapie“ (1996). Obwohl Hildesheimer seine bildkünstlerischen Arbeiten der Öffentlichkeit mit großem Engagement präsentiert, treten sie nach seinem Tod in der allgemeinen Wahrnehmung fast völlig hinter sein literarisches Wirken zurück. Auch die literaturwissenschaftliche Forschung konzentriert sich im Allgemeinen auf das schriftstellerische Werk. Auch vonseiten der Kunstwissenschaft wird Hildesheimers Bildkunst bislang wenig wahrgenommen: Obwohl er beispielsweise schon 1967 in der großen Themenausstellung „Collage 67“ in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München mit zwei Arbeiten vertreten ist, findet er in den Standardwerken zur Geschichte der Collage – in der umfassenden Publikation „Die Geschichte der Collage vom Kubismus bis zur Gegenwart“ von Herta Wescher (1968) und im Band „Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute“ von Diane Waldmann (1993) – keine Erwähnung.⁴

Volker Jehle publiziert in dem Band „Wolfgang Hildesheimer. Materialien“ (1989) eine Sammlung von einzelnen Rezensionen zu Hildesheimers Ausstellungen von Autoren wie Peter Härtling („Widerspruch aus Liebe“), Heinz Kerle („Die Ästhetik geklebter Urformen“) oder Christaan L. Hart Nibbrig's Aufsatz „Flucht – Trotz. Eine Collage aus und mit und über Wolfgang Hildesheimers Ästhetik des Zwischenraums“.⁵ Neben diesen oft sehr knappen Einzelanalysen nimmt Volker Jehle, der über viele Jahre das Archiv Hildesheimers aufbaut und betreut, in seine „Werkgeschichte“ (1990) ein umfassendes



4 Wolfgang Hildesheimer mit seiner Frau Silvia im Atelierhaus in Poschiavo



5 Wolfgang Hildesheimer beim Collagieren

Kapitel „Hildesheimer und die bildende Kunst“ auf – so auch der gleichlautende Titel dieser Arbeit. Auch wenn Jehle wichtige Informationen zur Entwicklungsgeschichte des Bildkünstlerischen bei Hildesheimer aufzeichnet und den Schaffensprozess beim Collagieren anschaulich schildert, ist das Thema keinesfalls erschöpft. Viele zusätzliche Bildwerke konnten in die vorliegende Publikation aufgenommen werden. Da Jehles Band keine Abbildungen beifügt sind, bleiben die Bezüge zur bildenden Kunst sehr abstrakt. Als Archivar standen Jehle umfangreiche Informationen zur Verfügung, sodass seine Arbeit eine wichtige Quelle für jeden Hildesheimer-Forscher darstellt.⁶ Nach Hildesheimers Tod 1991 erscheinen Beiträge zu seinen Collagen von Peter Horst Neumann, Gian Casper Bott und Christaan L. Hart Nibbrig, die vor allem die letzte Arbeit mit dem Titel „Totentanz“ ins Zentrum der Betrachtungen stellen.⁷ Einzelne Verweise auf bildkünstlerische Arbeiten finden sich in den literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von Heike Mallad zur Komik im Werk Hildesheimers (1994) oder in Wolfgang Hirschs Strukturanalyse „Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie. Zum Künstlerbild bei Wolfgang Hildesheimer“ (1997).⁸

In der Wolfgang Hildesheimer gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift „Text + Kritik“ (1986) stellt Walter Jens in seinem Beitrag den Künstler und Autor als Schöpfer zahlreicher Collagen und Erfinder „Marbots“ dar. Sein Werk, so Jens, lebe von der Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen Kunstgattungen: „Als bildender Künstler ein Schriftsteller und als Schriftsteller ein Artist, der Bilder zum Reden zu bringen versteht, ist Wolfgang Hildesheimer kein Mann, der das eine vergißt, wenn er das andere tut, sondern bleibt in beiden Gattungen immer sinnsetzender Interpret und mit Zeichen und Symbolen operierender Darsteller zugleich.“⁹

Umso erstaunlicher scheint es, dass Hildesheimers bildkünstlerische Arbeiten in den Untersuchungen seines literarischen Werks bislang in den meisten Fällen regelrecht ausgeblendet wurden. Ein Grund für die unzureichend vereinte Betrachtung mag darin liegen, dass die Bezüge insofern nicht augenscheinlich sind, da Hildesheimer wenige textbegleitende Illustrationen anfertigt. Zu den wenigen Illustrationen eigener Prosawerke zählen die grafischen Arbeiten zu „Vergebliche Aufzeichnungen“ aus den Jahren 1962 (WK Nr. 49–55) und 1989 (WK Nr. 410–418) wie auch eine Serie von Federzeichnungen zu „Zeiten in Cornwall“ (1971; WK Nr. 62, 64, 66, 67, 108, 109, 123) und zu „Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge“ (1983; WK Nr. 187, 195, 203, 204, 206, 220, 242).

Obwohl sich Wolfgang Hildesheimer gleichermaßen als Schriftsteller und Künstler versteht, liegt die Bedeutung seiner bildkünstlerischen Arbeiten durchaus auch in ihrer Beziehung zum literarischen Werk. Daher richtet sich in dieser Arbeit die Betrachtungsweise, vom bildkünstlerischen Werk ausgehend, immer auch auf die Literatur. Nur der Sprung zwischen den Disziplinen, der Blick vom Schriftsteller auf den Künstler und vom Bild zum Text, der teilweise von Hildesheimer geradezu „vorgeschrieben“ ist, ermöglicht eine Untersuchung des Gesamtwerks. In den Text-Bild-Analysen steht die Frage nach den analogen Methoden im künstlerischen und literarischen Werk stets im Zentrum. Die Untersuchung einer werkimmanenten Entwicklung und der motivischen und thematischen Relationen in Text und Bild setzte eine möglichst umfassende Kenntnis der Bildwerke und die Erarbeitung eines Werkkatalogs voraus.

Das sehr heterogene, stilistisch stark divergierende bildkünstlerische Werk umfasst neben zahlreichen Collagen, die zwei Drittel des Gesamtwerks bilden, auch Malereien in Öl und Tempera und grafische Arbeiten in verschiedenen Techniken (Bleistiftzeichnungen, Federzeichnungen, lavierte Tuschezeichnungen, Décalcomanien und Lithografien). Im vorliegenden Werkkatalog sind rund 500 Werke mit Abbildungen, Bildkommentaren des Künstlers, Verweistexten und weiterführenden Hinweisen zusammengetragen. Die meisten der hier gesammelten Arbeiten sind bisher unveröffentlicht. Sie befinden sich zum großen Teil im Nachlass des Künstlers in Poschiavo sowie in Privatbesitz in Haifa, Montpellier, Mailand, Salzburg, München, Lörrach und weiteren Städten in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Falls die Originalwerke nicht zugänglich waren, konnte auf die von Hildesheimer herausgegebenen Bildbände und einzelne Ausstellungskataloge zurückgegriffen werden. Darüber hinaus diente der Erstellung des Werkkatalogs eine von Volker Jehle erstellte Diasammlung im Archiv der Akademie der Künste Berlin, die einzelne Ausstellungen Hildesheimers dokumentiert.

Methode und Überblick

Im Zentrum der Untersuchungen von Hildesheimers bildkünstlerischem Werk stehen seine Collagen. Anhand der Analyse der methodischen Verfahrensweisen, der kompositorischen Prinzipien und vor allem der verwendeten Ausgangsmaterialien und deren Funktion im Bildkontext zeichnet sich eine Entwicklung in Hildesheimers Collagentechnik ab.

In den ersten Collagen seines Frühwerks verwendet Hildesheimer wie Georges Braque und Pablo Picasso in den „papiers collés“ Textfragmente als reine Bildelemente, unabhängig

von ihrem Inhalt, als Träger von Farbe und Struktur. Zwischen 1965 und 1971 entwickelt er eine dazu völlig konträre Methode, die an Collagentechniken von Hannah Höch oder John Heartfield erinnern. Nur wenige Beispiele dokumentieren dieses Verfahren, bei dem Hildesheimer figürliche Bildmotive aus ihrem Ursprungskontext löst, diese dann kontrastiv im Bild zusammenführt und durch die dem Material inhärente Bildsemantik inhaltlich auf ein konkretes Thema Bezug nimmt. Gleichzeitig beginnt er reproduzierte Kunstwerke in seine Arbeiten zu integrieren – und Kunst aus Kunst zu produzieren. Zu den Materialquellen zählen von nun an Ausstellungsplakate und Abbildungen aus Kunstbüchern, Kunstzeitschriften oder Kunstkalendern. Der Materialwechsel bringt einen völlig neuen inhaltlichen Aspekt mit sich, da sich Hildesheimer durch das Kunstzitat von der traditionellen Collage aus Alltagsmaterialien oder der Fotomontage abgrenzt: „Wenn ich sage, dass meine Collagen einzigartig sind, so spreche ich selbstverständlich nicht von ihrer künstlerischen Qualität, sondern demonstriere die Erweiterung des Begriffs Collage. Ich spreche von den Besonderheiten meiner Materialwahl, meines Arbeitsprozesses und der damit verbundenen intendierten Bildwirkung.“ (Endlich allein 1984, o. S.)

Der Blick richtet sich bei der Untersuchung der Collagen auf die produktionsästhetischen Kriterien sowie auf die Frage, inwiefern Hildesheimer an die durch die Geschichte der Collage vorgegebenen ästhetischen, inhaltlichen und methodischen Voraussetzungen anknüpft oder diese überschreitet. In den nach verschiedenen Kompositionsprinzipien angefertigten abstrakten Collagen, die ab den siebziger Jahren entstehen, überführt er durch eine eklektische Auswahl von Bildpartien aus reproduzierter gegenständlicher Kunst von Sandro Botticelli bis William Turner historische Werke in die Abstraktion. Ausgangspunkt des schöpferischen Prozesses ist dabei die Zerstörung des „Rohmaterials“ und dessen funktionale Reduktion auf einen Motiv-, Struktur- und Farbträger.

Das Zusammenführen disparater Kunstwerke aus verschiedenen Zeiten in die Bildform, das Verarbeiten, Überarbeiten und Überschreiben von primär Gegebenem, das Dekontextualisieren mit dem Ziel des Neuformierens sind Hildesheimers bildkünstlerische Verfahrensweisen, die sich analog dazu auch im Literarischen abzeichnen, insbesondere in den intertextuellen Einschüben und Textzitatzen in „Marbot“.

Über die methodischen Analogien in bildender Kunst und Literatur hinaus lassen sich durch Hildesheimers gesamtes Werk motiv- und bildsprachliche Parallelen verfolgen. Dabei konzentriert sich die Bild- und Textanalyse nicht auf die auf den ersten Blick augenfälligen Motive der Vogelgestalten, Stühle und Fenster, sondern auf abstrakte Formenelemente, die im Bild eine Zeichenfunktion einnehmen und bildkompositorisch eingesetzt werden, aber auch in der Literatur symbolische und metaphorische Sinnzuweisung erhalten. Die Untersuchung der motivischen Text-Bild-Relationen im Hinblick auf die Funktion von Buchstaben, Zahlen und Pfeilen – beziehungsweise der Metapher der Bewegung im Literarischen – ist eng mit Hildesheimers Rezeption von Paul Klees Gestaltungs- und Kompositionsformen verbunden.

Über vierzig Grafiken und Collagen mit integrierten Schriftzeichen entstehen ab Ende der dreißiger Jahre bis 1989. Texturbildend in Form von geklebten Zeitungsfragmenten,

als Kompositionselement in Form von eingefügten, einzelnen Klebebuchstaben oder als Strukturform von Schriftbildern zielt Hildesheimers Einbindung von Buchstaben und Zahlen ins Bild nicht auf eine Übertragung des Literarischen in die Bildform oder auf das Kreieren poetischer Sprach- und Wortbilder. Sie ist vielmehr Ergebnis einer rein gestalterischen Auseinandersetzung mit der Schrift als Zeichen- und Formelement.

Obwohl gerade nicht von einer Literarisierung der Grafiken und Collagen durch die Integration von Schrift im bildkünstlerischen Werk ausgegangen werden kann, ergeben sich dennoch Parallelen im Hinblick auf Funktion und Bedeutung der Schriftzeichen – Buchstaben und Zahlen – als Einzelelemente im Literarischen. So wird in „Tynset“ der Buchstabe Ypsilon als Bestandteil des Ortsnamens „Tynset“ als grafisches und phonetisches Element behandelt, und auch in weiteren Beispielen lässt sich die Einbindung von kontext- und referenzfreien Zahlen und Buchstaben im Literarischen nachweisen.

Zwischen 1978 und 1988 nimmt Hildesheimer in rund zwanzig Collagen das Motiv des Pfeils auf, sei es als symbolisches Zeichen oder zur Darstellung von Bewegung innerhalb einer abstrakten Komposition. In diesen Arbeiten orientiert er sich wiederum an Paul Klees Kunstwerken und dessen theoretischen Ausführungen zu seiner Gestaltungs- und Formenlehre. Die Analyse der Darstellungsformen von Dynamik, Stillstand und Gleichgewicht durch geometrische Bildelemente, Pfeile und kompositorische Mittel konzentriert sich auf die Collage „Dorthin“ (1984; WK Nr. 266). In dieser Collage spiegelt sich das Motiv einer metaphorisch gezeichneten Bewegung zu einem Fluchtpunkt ins „Nichts“ der mit ihr korrespondierenden Textstelle aus „Tynset“: „wo nichts ist, nichts, Nichts. Dorthin –“.

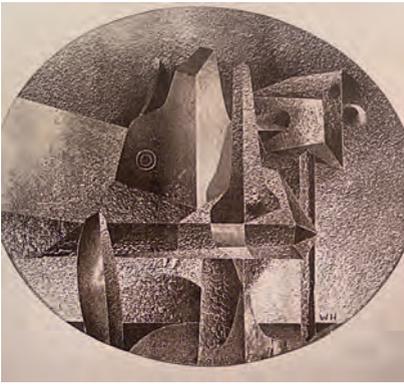
Die Motive „Scheitern“ und „Tod“ erscheinen in Hildesheimers literarischem und bildkünstlerischem Werk in vielerlei Gestalt und sind häufig Sinnkonstituenten des Reflektierens über das Kunstschaffen. Der personifizierte Tod nach dem Vorbild des mittelalterlichen Sensenmannes erscheint in Hildesheimers Prosa in „Vergebliche Aufzeichnungen“ (1963) und in „Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge“ (1981 und 1983). Kommt bereits im literarischen Todesmotiv eine Faust-Rezeption zum Tragen, überträgt Hildesheimer das zentrale Motiv des „Chorus Mysticus“ in eine Textillustration und der Lithografie „Das Ewig Scheiternde zieht uns hinan“ (1983) in die Bildform (WK Nr. 187, 219). In diesem Zusammenhang wird außerdem das Schiffsmotiv als Metapher für „Scheitern“ und „Tod“ untersucht. In der Tuschezeichnung „Macabre“ (1987; WK Nr. 344) und ihrem begleitenden Text sowie in der Trilogie „Der Tod und das Mädchen“ (1983–1985; WK Nr. 222, 265, 293) rezipiert Hildesheimer das Motiv des mittelalterlichen Totentanzes, das er in seiner letzten Collage „Totentanz“ (1991; WK Nr. 493) noch einmal aufgreift.

Das letzte Kapitel der Arbeit widmet sich Hildesheimers Aufsätzen und Reden über bildende Kunst. Diese sind besonders im Hinblick auf seine theoretischen Analysen über die Selbstdarstellung des Künstlers und die Entwicklung des Künstlerbildes in der biografisch orientierten Geschichtswissenschaft von Bedeutung, die sich auch in seiner Mozart-Biografie und in „Marbot“ abzeichnen. „Er ist ein Kunstwerk“, notiert „Marbot“ in Folge einer Begegnung mit Goethe und weitet seine Feststellung sofort zum Gegenstand diskursiver Reflexionen über die Abhängigkeit von Künstler und Werk aus: „doch mag

man sich fragen: bringt ein Kunstwerk Kunstwerke hervor? Und können wir sie beurteilen, ohne sie an dem Mann zu messen, der sie schuf?“ (GW I, S. 14)

Hildesheimers Nürnberger Rede „Bleibt Dürer Dürer?“ (1971) zum 500. Geburtstag des Künstlers nimmt die Frage nach einer möglichen, über das Wiedergeben von Fakten hinausreichenden, „biographischen Objektivität“ (Die Subjektivität des Biographen, GW III, S. 470) nach einem zeitlichen Abstand von 500 Jahren sowie nach einer möglichen „authentischen Deutung“ auf. Da alle Deutung subjektiv und damit spekulativ sei, so sein Fazit aus der Betrachtung des verzeichneten Dürer-Bildes in der Romantik, soll der Interpret sich zu seiner Subjektivität bekennen und sie sogar sichtlich betonen. Hildesheimer führt seine subjektive Sichtweise anhand seiner Betrachtungen zu Dürers Selbstbildnis „Der kranke Dürer“ vor. Jahre später überträgt er in der Collage „Der gelbe Fleck“ (1983; WK Nr. 221) den in der Dürer-Zeichnung eine Stelle des Körpers markierenden gelben, runden Fleck in seine Bildkomposition. Dieser wird in der Collage zum Träger einer neuen Sinnstiftung und zum Assoziationsreiz persönlicher Erinnerungen.

Zahlreiche kurze Essays und Beiträge zu Werken zeitgenössischer Künstler zeugen vom weiten Spektrum von Hildesheimers Kunstinteresse. Sein Kommentar zur documenta II (1959) für den Bayerischen Rundfunk spiegelt die kontroversen Diskussionen über die Position der abstrakten Kunst in Deutschland Ende der fünfziger Jahre wider. Die im letzten Abschnitt aufgeführten „subjektiven Anmerkungen“ beziehen sich zum großen Teil auf Werke von Künstlern aus seinem unmittelbaren Umfeld, aus dem Freundes- oder Bekanntheitskreis, wie Herbert List, Not Bott oder Jürgen Brodewolf. Er bezieht sich in den kurzen Werk- oder Bildanalysen meist ungegenständlicher Kunst weniger auf eventuelle Bildinhalte als auf die Fragen des schöpferischen Impulses, des künstlerischen Ausdruckswillens und auf formalästhetische Fragen wie die der Technik, der Form und der Komposition. Auch Hildesheimers Bekenntnis „In den Ateliers der Maler fühle ich mich zuhause, in meinem eigenen bin ich glücklich, [...]“¹⁰ zeugt von seinem intensiven Interesse für die bildende Kunst, das über das eigene künstlerische Schaffen hinausgeht.



85 | NATURA MORTA

1966 | Technik: Collage | Maße: 130 x 155 mm | Reproduktion: Kat. Ausst. Darmstadt 1966, Nr. 39 (s/w); Archiv der Akademie der Künste Berlin, Inv. Nr. 244 (s/w)

Die Collage ist die erste in einer Reihe von Stilleben. Sie wird mit der Collage „Unding“ in der Ausstellung „Collage 67“ im Münchner Lenbachhaus gezeigt. Die Ovalform findet sich bereits zuvor in „Bilanz“ (1962) und den Zeichnungen „Die Spur des Unbegreiflichen [...]“ (1962), „Sekundanten“ (1965) und „Vogelperspektive“ (1965). Siehe WK Nr. 86, 49, 74, 79.



86 | UNDING

1966 | Technik: Collage | Maße: 175 x 160 mm | Reproduktion: Kat. Ausst. München 1967, S. 40; Archiv der Akademie der Künste Berlin, Inv. Nr. 244

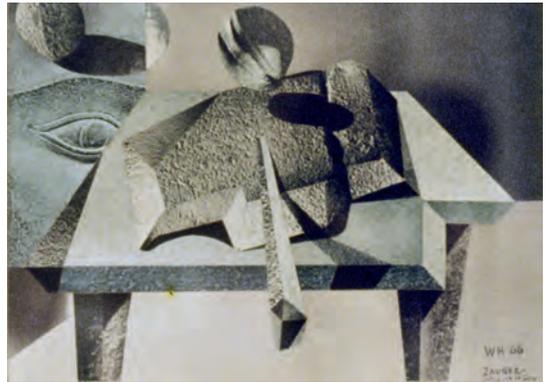
Siehe S. 56ff.



87 | WINTERQUARTIER

1966 | Technik: Collage | Maße: 195 x 195 mm | Reproduktion: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Inv. Nr. 252

Hildesheimer schreibt in einem Brief an Dierk Rodewald über eine Ausstellung in der Galerie am Rosenfels in Lörrach 1971: „Inzwischen ist auch ‚Winterquartier‘ weggegangen, die Ausstellung läuft gut.“ (Brief an Dierk Rodewald, 24.11.1971, in: Briefe 1999, S. 174)



88 | ZAUBERKUNSTSTÜCK

1966 | Technik: Collage | Maße: 135 x 190 mm | Reproduktion: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Inv. Nr. 252



89 | ZUR METAPHYSIK DER WÜSTE

1966 | Technik: Collage | Maße: 175 x 236 mm | Provenienz: Berthold Hänel, Lörrach

Siehe S. 92.



90 | OMEGA

1967 | Technik: Tusche, Feder | Reproduktion: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Inv. Nr. 252

Siehe „Tafel II zum Lehrbuch der Melancholie“ (1965) und „o.T. [tyn]“ (1965), WK Nr. 72, 77,78.



91 | ANATOMISCHER AUFRISS EINER RHEINTOCHTER

1968 | Technik: Tusche, Décalcomanie | Provenienz: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Inv. Nr. 1626, zuvor im Besitz von Christiaan L. Hart Nibbrig, Epesses.

Siehe S. 49.



92 | KOPF DES KAMELVOGELS

1968 | Technik: Tusche, Décalcomanie | Provenienz: Peter Horst Neumann, Nürnberg (Nachlass)