

Hans-Edwin Friedrich / Sven Hantschek (Hg.)

Das Werk Helmut Heißenbüttels

Hans-Edwin Friedrich/Sven Hanuschek (Hg.):

**» Reden über die Schwierigkeiten
der Rede «**

Das Werk Helmut Heißenbüttels

neo**AVANTGARDEN**

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86916-111-2

E-ISBN 978-3-96707-132-0

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Helmut Heißenbüttel, Übermalung um 1985

Quelle: Akademie der Künste, Berlin, Helmut-Heißenbüttel-Archiv © Ida Heißenbüttel

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik

im RICHARD BOORBERG VERLAG GmbH & Co KG, München 2011

Levelingstr. 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Bindung: e. kurz + co. druck und medientechnik gmbh, Stuttgart

Inhalt

Hans-Edwin Friedrich / Sven Hanschek: Vorbemerkung 7

Ida Heißenbüttel: Autobiografische Aufzeichnungen 14

ERSTES KAPITEL

Franz Josef Czernin: Zu Helmut Heißenbüttels
poetologischen Schriften 23

Sabine Kyora: »Reduzierte Sprache«: Heißenbüttels Poetik
nach den historischen Avantgarden 33

Bernd Scheffer: Literaturtheorie ohne Welttheorie?
Zur Poetik von Helmut Heißenbüttel 48

Carlos Spoerhase: Über Helmut Heißenbüttels neoavant-
gardistische Textpoetik 60

ZWEITES KAPITEL

Michael Ansel: Helmut Heißenbüttel – ein Poeta doctus
des 20. Jahrhunderts 79

Bernd Scheffer: Moderne Literatur lässt sich nicht länger
sprachtheoretisch begründen.
Helmut Heißenbüttels Theorie als Beispiel 97

Thomas Eder: MEETING HIMSELF AS A STRANGER.
Die visionäre Poetik Helmut Heißenbüttels
im Licht aktueller Literatur- und Kognitionstheorie 111

DRITTES KAPITEL

Ulrich Ernst: Helmut Heißenbüttel als Historiker,
Theoretiker und Produzent visueller Dichtung 141

Hans-Edwin Friedrich: *einfache Sätze*.
Ko- und peritextuelle Organisation in den *Textbüchern 1–6* 181

Christoph Rauen: »Jetzt habe ich es verstanden ... Das geht nicht!«
Probleme der Forschung zu Heißenbüttels *mehr oder weniger Geschichten*.
Vorarbeiten zu einer Interpretation 201

Thomas Combrink: Selbstreinigungsträume.
Zu Helmut Heißenbüttels letztem »Textbuch« 214

Armin Stein: Das literaturkritische Werk Helmut Heißenbüttels.
Ein Überblick 231

VIERTES KAPITEL

Monika Schmitz-Emans: Helmut Heißenbüttel und der Comic 265

Johanna Bohley: »Dem Erfinder der Entropie in der Kunst«.
Text und Wissen bei Helmut Heißenbüttel und Max Bense 294

Wilhelm Haefs: Ein literarisches Lebensthema: Helmut Heißenbüttel,
Heimrad Bäcker und die Erfahrung des Nationalsozialismus 308

Bernhard Fetz: Was heißt hier Subjekt? Helmut Heißenbüttel,
Ernst Jandl und das Verhältnis der österreichischen zur
bundesdeutschen Nachkriegsavantgarde 329

Sven Hanuschek: »Er deckt aber mehr zu, als er aufdeckt«.
Heißenbüttel als Begleiter Uwe Johnsons 343

FÜNFTES KAPITEL

Hans-Edwin Friedrich: Zum Stand der Heißenbüttel-Forschung 363

Die Herausgeber 409

Gerd Fuchs hat in der autobiografischen Erzählung *Zusammenbrüche* (2010) von einer plötzlichen Umnachtung erzählt, die ihn als junger Mann gegenüber der großen Figur Helmut Heißenbüttel ergriffen habe. Der hatte ihn zusammen mit dem damaligen »Welt«-Redakteur Jost Nolte zu sich nach Hause eingeladen, »eine große Freundlichkeit, aber ebenso eine enorme Chance«. Er habe allen Grund gehabt, »fein stille den beiden Berühmtheiten zu lauschen und zu hören, wie sie die Weltlage beurteilten, intellektuelle Einflusszonen absteckten und Kollegen und Artikel und Sendungen benoteten«. Stattdessen habe er das Gespräch an sich gerissen, sich vor Heißenbüttel inszeniert und lärmig von seiner Ziege erzählt, die er in den ersten Nachkriegsjahren versorgen musste, ihr ausgeleiertes Euter melken, ihr gerötetes Geschlechtsteil betrachten, bis dem »Unglücksvieh« ein Metzger »endlich den Hals abschnitt«, das er, Fuchs, »nicht ohne Befriedigung in handliche Portionen zerteilte«: »Noch heute ist mir unerklärlich, auf welch abenteuerlich verschlungenen Assoziationswegen ich in jenem skandinavisch kühl eingerichteten Wohnzimmer und unter den gewiss unendlich kostbaren abstrakten Gemälden und in der Anwesenheit jener beiden soignierten Herren auf so etwas Banales wie eine Ziege kommen konnte.« Der Hausherr, zunächst als jovial und freundlich beschrieben, habe ihn zur Tür gebracht, »und ich war sicher, dass ich bei ihm verschissen hatte bis in die Steinzeit. Was sich übrigens später bestätigte, als ich ihm ein Thema vorschlug. Sehr hochnäsiger lehnte er ab.«¹

Ganz andere Erfahrungen hatte Brigitte Kronauer, die zwar avantgardistischer Literatur näher steht als Fuchs, auch sie gesteht aber Distanz, sie habe lange Zeit vor Heißenbüttel »Angst gehabt«: »Gefürchtet und bewundert habe ich an ihm, aufgrund seiner theoretischen wie praktisch-poetischen Äußerungen, ein schreckeneinflößendes Maß jener Sorte von Intelligenz, die mich [...] am meisten beeindruckte, nämlich die Fähigkeit, die künstlerische Moderne, samt ihren Ideen, Programmen, Entwicklungen zu überblicken und resümierend und prognostizierend daraus Schlüsse zu ziehen, unorthodox für die Literatur insgesamt, streng konzeptuell für das eigene Schreiben.« Im Zeichen dieses »leichten Grauens« sei auch das erste Treffen mit Heißenbüttel gestanden, anders als bei Fuchs hat hier seinerseits Heißenbüttel die junge Autorin und eine gemeinsame Freundin besucht und ein Gespräch über Teesorten geführt – »eineinhalb Stunden

1 Gerd Fuchs: *Zusammenbrüche*. In: G. F.: *Heimwege*. Hamburg 2010, S. 203–209, zit. S. 203–207.

über Teesorten und eine halbe über den Literaturbetrieb«. ² Negative Folgen scheint das Thema für Brigitte Kronauer nicht gehabt zu haben.

Die Äußerungen von Kronauer und Fuchs zeigen, wie sehr Helmut Heißenbüttel zur bewunderten, auch gefürchteten Integrationsfigur der neuen Avantgarden in den 1960er Jahren geworden war. Er war offen für Experimente, nicht nur als Schriftsteller, auch als Rundfunkredakteur beim Süddeutschen Rundfunk (heute Teil des SWR), interessiert an den historischen Avantgarden wie an der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie, mit denen die experimentellen Richtungen zeitweise sogar zur dominanten Strebung innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geworden waren. Er trug als Kritiker, Theoretiker und Essayist maßgeblich zur Akzeptanz neuer Schreibweisen bei, und er förderte viele jüngere Autorinnen und Autoren. Begonnen hatte er mit den *Kombinationen* (1954) und *Topographien* (1956), die trotz seiner Verbindung zur ›Gruppe 47‹ noch weitgehend an der Öffentlichkeit vorbeigegangen waren. Mit der Reihe der ersten sechs *Textbücher* (1960–67) änderte sich dieser Status grundlegend, er wurde zum Exponenten der sogenannten experimentellen Literatur. Als erster Schriftsteller dieser Art konnte er Frankfurter Vorlesungen halten (1963), der Büchnerpreis (1969) und der Hörspielpreis der Kriegsblinden (1971) kamen früh. Dem Erzähler Heißenbüttel gelang es mit Büchern wie *Eichendorffs Untergang und andere Märchen* (1978) und *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte* (1979), sich ein breites Publikum zu erschließen.

Ausgangspunkt für den vorliegenden Band gab die DFG-Tagung »Helmut Heißenbüttel und die Neoavantgarde«, die 2009 im Kieler Literaturhaus stattgefunden hat, veranstaltet als Kooperation der Herausgeber und ihrer Universitäten, der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Mit weiteren Beiträgen bereichert, liegt somit ein runder und aktueller Band zum Thema vor.

Die Tagung soll in lockerer Folge eine Reihe weiterer Tagungen zu Avantgarde-Phänomenen in der deutschen Literatur eröffnen, vornehmlich (aber nicht ausschließlich) für den Zeitraum seit 1945. Heißenbüttel schien uns mit seinen wachen theoretischen und ästhetischen Interessen, seiner programmatischen wie dichterischen Offenheit und Anschlussfähigkeit in alle Richtungen, seiner herausgehobenen Stellung im zeitgenössischen Literaturbetrieb nicht nur die ideale, sondern die einzig mögliche Galionsfigur zu sein.

2 Brigitte Kronauer: Bussard absegelt Planquadrat oder Die Überraschung dieses Mittags. In: Helmut Heißenbüttel: das Sagbare sagen. Eine Auswahl aus dem Werk, zusammengestellt von Hubert Arbogast und mit einem Nachwort von B. K. Stuttgart 1998, S. 171–180, zit. S. 171.

Der Band wird mit einem Auszug der bislang unveröffentlichten Erinnerungen Ida Heißenbüttels eröffnet. Sie erzählt pointiert und schnörkellos, wie aus dem Kriegsversehrten und Literaturstudenten Helmut Heißenbüttel der Schriftsteller und Redakteur wurde, seine Verbindung zu Hermann Kasack, der Gruppe 47, frühen Förderern wie Kurt Leonhard und Wolfgang Weyrauch und schließlich zu Alfred Andersch, der ihn zum SDR brachte – eine Tour d’Horizon durch die frühe Biografie Heißenbüttels und das literarische Leben der jungen Bundesrepublik.

In der folgenden ersten Sektion werden Fragen der Avantgardepoetik verhandelt. Franz Josef Czernin rekonstruiert in *Zu Helmut Heißenbüttels poetologischen Schriften* die poetologischen Konzeptionen der 1960er Jahre als Paradigma einer Avantgardeästhetik: Was soll Literatur überhaupt sein, inwieweit ist sie erkenntnisfähig? Heißenbüttels Lösung bestand in der experimentellen Haltung des Autors; spezifisch für sein Werk sind die programmatische Nicht-Identität von literarischem und persönlichem Ich, eine Redeweise der Negation, Metaphernkritik und der Entwurf einer agrammatischen Dichtung. – Sabine Kyora (*»Reduzierte Sprache«: Heißenbüttels Poetik nach den historischen Avantgarden*) erläutert anhand der theoretischen Schriften Heißenbüttels die poetischen Grundlagen, sie geht der Differenz zwischen älterer und Neo-Avantgarde nach und stellt Heißenbüttels antigrammatische Poetik dar. Er bezog sich historisch auf das Paradigma der Moderne und grenzte sich aktuell gegen die politische Literatur des *Kursbuch*-Kreises ab. Die Avantgarde verstand er zwar als avanciert, zugleich aber auch als Minderheitenposition im literarischen Feld. Seine Positionierung lässt Fraktionierungen erkennen; Bezugnahmen auf die Wiener Gruppe sind eher selten, wesentlicher sind Max Bense, die Konkrete Poesie, Franz Mon und Arno Schmidt. – Bernd Scheffer widmet sich in *Literaturtheorie ohne Welttheorie* dem Konzept der Halluzinatorik. Heißenbüttels Poetik changiere zwischen einer literaturwissenschaftlichen bzw. philosophischen und einer Autorpoetik. Scheffer untersucht zentrale Thesen Heißenbüttels – die Frage der Beobachtung, das Problem des Verhältnisses von Sprache und Welt, die Illusion der Selbstevidenz von Sprache, die Entemotionalisierung und seinen Medienbegriff – nach ihrer Zugehörigkeit zu den spezifischen Poetikdiskursen vor allem der 1960er Jahre; in späteren Arbeiten (z. B. *Projekt 3*, 1978–80) werden frühere Positionen problematisiert. – Carlos Spoerhase (*Über Heißenbüttels neoavantgardistische Textpoetik*) zeigt, dass Heißenbüttel sich mit seiner Entscheidung für ‚Texte‘ vom konventionellen Werkbegriff distanzierte; er verstand seine Arbeiten als Ergebnisse einer permanenten Suchbewegung im Kontext einer wissenschaftlichen Poetik. Die zeitgenössische Rezeption hat daraus den Schluss einer werkdestruktiven Poetik gezogen; aus heutiger Perspektive werden jedoch Rezentrierungseffekte sichtbar. Für die Avantgarde ergibt sich ein anspruchsvolles Werkbewusstsein, das als Hypostasierung des Werks aufgrund einer

Totalitätsverpflichtung erkennbar wird und im Ergebnis zu einer faktischen Unrealisierbarkeit dieses Werkkonzepts führt. Anhand des Werkcharakters der *Textbücher 1–6* zeichnet Spoerhase diese Dialektik von Fragmentarität und Totalität detailliert nach.

Die zweite Sektion gilt dem Verhältnis von Poetik und Wissenschaft im Werk Helmut Heißenbüttels. Michael Ansel (*Helmut Heißenbüttel – ein Poeta doctus des 20. Jahrhunderts*) bestimmt ihn als Autor, der an einer wissenschaftlichen Grundlegung von Poesie interessiert war, wissenschaftliche Fragen behandelte und sie reflektierte. Aus der Tradition des *poeta doctus* heraus betont sein Werk die Erkenntnisfunktion der Poesie; es ist durch den Anspruch auf wissenschaftliche Kompetenz, eine spezifische Traditionsbildung, ein Ethos der Handwerklichkeit sowie durch medial vermittelte Ausstrahlung und die Verpflichtung auf Reflexion und Theorie gekennzeichnet. – Bernd Scheffers Antrittsvorlesung, die erstmals 1984 im *Merkur* publiziert wurde, markierte einen Wendepunkt in der Heißenbüttel-Forschung von einer Affirmation des Autors zur kritischen Analyse; nachdem mehrere einlässliche Bezugnahmen auf *Moderne Literatur lässt sich nicht länger sprachtheoretisch begründen* stattfinden, ist der Beitrag im vorliegenden Band erneut abgedruckt. – Thomas Eder (*Meeting himself as a Stranger. Die visionäre Poetik Helmut Heißenbüttels im Licht aktueller Literatur- und Kognitionstheorie*) nimmt Scheffers frühen Beitrag als Ausgangspunkt. Er untersucht anhand von Heißenbüttels Schriften der 1960er Jahre dessen Anknüpfung bei der zeitgenössischen Sprachwissenschaft als Basistheorie seiner Poetik; zum Zweiten fragt er erneut nach der Validität von Heißenbüttels Grundannahmen, wonach die radikale Ablehnung von Benjamin L. Whorfs für Heißenbüttel wichtigem relativistischem Sprachmodell nach dem gegenwärtigen Stand der kognitiven Linguistik nicht mehr in strenger Form aufrechtzuerhalten ist. Die ›quasiautobiografischen‹ Schriften Heißenbüttels behandeln das Problem der Introspektion. Innere Rede ist nicht der Introspektion, aber der Interpretation zugänglich.

Die dritte Sektion gilt Werkgruppen und Einzelwerken. Ulrich Ernst zeigt *Helmut Heißenbüttel als Historiker, Theoretiker und Produzent visueller Dichtung*. In stupender interdisziplinärer Gelehrsamkeit habe Heißenbüttel sich über die visuellen Gattungsformen und Kunstströmungen seit Mallarmé geäußert, in seinem eigenen Werk vor allem mit Leerstellen und antigrammatischen Sequenzen gearbeitet. Unter anderem seine Neigung zur Zahlentektonik zeigt, dass er die Literatur zu anderen Künsten wie auch zu den Wissenschaften geöffnet hat. Seine *Textbücher* hat er dadurch auch zu Künstlerbüchern gemacht. – Mit der *Ko- und peritextuellen Organisation in den Textbüchern 1–6* befasst sich Hans-Edwin Friedrich. Die Textbücher sind nicht nur als Kompilation von Einzeltexten, sondern als konzeptionelle selbstreferenzielle Einheit konzipiert. Das ergibt sich aus der Auflösung des Werkcharakters und dem Konzept der experimentellen Literatur und

zeigt sich in den Textarrangements und Gruppenbildungen, der Editions-geschichte sowie in der Vielzahl von Motti. – Welchen Status haben die Texte, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und ihrer Thematisierung nach 1945 beschäftigen? Christoph Rauens Beitrag »Jetzt habe ich es verstanden ... Das geht nicht!« *Probleme der Forschung zu Heißenbüttels »mehr oder weniger Geschichten«* versteht sich als *Vorarbeiten zu einer Interpretation*. Heißenbüttels *Kalkulation über was alle gewußt haben* und *Endlösung* aus dem *Textbuch 5* (1965) werden auf die Avantgardekritik des *Kursbuches* und die ideologiekritische Untersuchung Karlheinz Köhlers bezogen, um die spezifische Form, den Geltungs- und Erkenntnisanspruch von Heißenbüttels Texten zu rekonstruieren. Dabei zeigt sich, dass der Autor durchaus mit Referenzen und ›Botschaften‹ arbeitet, die freilich keinen stabilen ›Sinn‹ mehr ergeben, sondern eher wie ein »Suchbefehl« als Aufforderung an die Leser funktionieren. – Thomas Combrink (*Selbstreinigungsträume. Zu Helmut Heißenbüttels letztem »Textbuch«*) untersucht Heißenbüttels Verhältnis zur sogenannten »Literatur der Selbstentblößer« in den 1970er Jahren. Sein Beitrag knüpft insofern am von Thomas Eder diskutierten Problem der Introspektion an. In Heißenbüttels Werk und Nachlass liegen aus den 1970er Jahren viele von Combrink kürzlich im *Schreibheft* edierte Texte vor, die ein »Ich« als personales Zentrum aufweisen, um das herum der Text organisiert wird. Combrink fragt nach der Bedeutung authentischen Materials für ein avantgardistisches Schreibkonzept, das der Authentizitätsfixierten »Literatur der Selbstentblößer« entgegengesetzt ist. Von daher ergibt sich für das Jahr 1974 ein Werkeinschnitt, der als verstärktes autobiografisches Schreiben sowie als Krisenmoment für die Weiterführung des avantgardistischen Modells erkennbar wird. Parallel dazu lassen sich vor allem die Essays zu Walter Benjamin und Wolfgang Koeppen als Texte der Selbstreflexion verstehen. – Armin Stein skizziert einen Überblick des literaturkritischen Werks, das bereits 1952 einsetzt und bis Anfang der 1990er Jahre fortgeführt wird. Beeindruckend sind hier nicht nur das Spektrum und der schiere Umfang, sondern auch die Vielzahl der belieferten Medien, die die Stellung des Autors im literarischen Betrieb anzeigen kann. Heißenbüttel hat fremdsprachige Autoren fast durchweg empfehlend besprochen, deutschsprachige Autoren und auch Theoretiker werden sehr viel kritischer verhandelt. Auffällig neben der hohen Zahl von Erstübersetzungen sei auch die Zahl der Erstlingswerke deutschsprachiger Autoren. Grundsätzlich hat Heißenbüttel sich in seiner Literaturkritik nicht selbst inszeniert, er hat sich gegen die »Verriss-Kritik« gestellt und als problematisch empfundene *Œuvres* nicht über längere Zeit hinweg rezensiert.

Steins Beitrag leitet zur vierten Sektion über, die Heißenbüttel im literarischen Feld jenseits der Avantgarden verortet. Mit *Helmut Heißenbüttel und der Comic* stellt Monika Schmitz-Emans einen aufschlussreichen Schwerpunkt in Heißenbüttels Arbeiten schon der 1970er, vor allem der 1980er

Jahre vor. Für die Avantgarde der 1960er Jahre ist die Beschäftigung mit der seinerzeit als minderwertig angesehenen Kunstform Comic (parallel zu Heißenbüttels Interesse am Kriminalroman) theoretisch relevant. Heißenbüttel verwendet Comics als Material, das im *Projekt 2* (1973) eingearbeitet wird. Andererseits ist der Comic Gegenstand theoretischer Reflexion, die in den beiden Essays *Die Rache der Sprechblase* (1982) und *Versuch über Möbius* (1985) expliziert wird. Der Comic wird zum einen als spezifische Weise des Erzählens über Text-Bild-Kombinationen, zum anderen als sequenzielle Kunstform aufgefasst. Zwischen Comic und Avantgardekunstwerk sieht Heißenbüttel in den Fragen des Verhältnisses von Bild und Text, der Serialität des Erzählens, der Konzeption von Figuren als Typen und der Metareflexivität (sowohl bei George Herriman wie bei Jean Giraud/Möbius) Parallelen. – Johanna Bohley charakterisiert das nicht immer ungebrochene Verhältnis Heißenbüttels zu Max Bense (»dem Erfinder der Entropie in der Kunst« – *Text und Wissen bei Helmut Heißenbüttel und Max Bense*). Trotz aller Gemeinsamkeiten, was den Text- und Experimentbegriff und die Bedeutung von Sprachphilosophie angeht, hat Heißenbüttel sich distanziert über Benses Auffassung einer mathematischen Beschreibbarkeit von Sprache und Kunstwerken geäußert; auch seine programmatischen Aufsätze über das Verhältnis von Literatur und Wissenschaft enthalten implizite Distanzierungen von Benses naturwissenschaftlicher Schlagseite zugunsten eines umfassenderen Wissenschaftsbegriffs, der die »zwei Kulturen« zu verbinden trachtet. – Wilhelm Haefs (*Ein literarisches Lebensthema*) analysiert, wie Heißenbüttel und Heimrad Bäcker sich mit unterschiedlichen, gleichwohl deutlich aufeinander bezogenen ästhetischen Verfahren mit dem Nationalsozialismus auseinandergesetzt haben. Bäckers *nachschrift*-Projekt (1985–97) wird als eigenständiges Werk in der Nachfolge von Heißenbüttels *Deutschland 1944* (1980) gesehen, das dokumentarische Techniken radikalisiert und die »Sprache des Eliminatorischen« mit avantgardistischen Mitteln, auch mit denen der konkreten Poesie, suggestiv vorstellt und so starke Irritation der Lesenden erzeugen will: Die »Barbarei« des Nationalsozialismus erscheint als eine der modernen Zivilisation«. – Bernhard Fetz kann unter Hinzuziehung des Jandl-Nachlasses die Differenz zwischen österreichischer und bundesdeutscher Avantgarde deutlich machen (*Was heißt hier Subjekt?*). Das Klischee von der unreflektierteren, dafür »lustigeren« österreichischen Avantgarde gegenüber der systematischeren, ernsteren deutschen wird als Anregung aufgegriffen, um festzustellen, dass die Österreicher in der Tat weitgehend die selbsterklärende Produktion von Sinn in »klassischen aufklärerischen Formaten [...] wie Aufsatz, Essay, Funkbeitrag etc.« verweigerten, mit der Folge, dass sie auch nicht wie (etwa) Heißenbüttel stärker auf den Rettungsversuchen von Subjektivität bestanden haben. – Sven Hanuschek (»Er deckt aber mehr zu, als er aufdeckt«, *Heißenbüttel als Begleiter Uwe Johnsons*) geht von Heißenbüttels Literaturkritik-

ken aus, um die divergierenden Konzepte von Avantgarde der beiden Autoren darzulegen. Heißenbüttel hatte nach den *Zwei Ansichten* (1965) auch für die *Jahrestage* (1970–83) Uwe Johnsons Avantgardismus bestritten. Als Ursache dafür arbeitet Hanuschek heraus, dass Heißenbüttel die in diesen Romanen ausgeführte Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Realismus nicht wahrgenommen habe. Von daher zeigt sich hier eine Differenz zwischen westlichen und östlichen Ausprägungen von Avantgarde.

Im abschließenden Forschungsbericht von Hans-Edwin Friedrich wird der radikale Wandel, den das Werk Heißenbüttels von den 1950er Jahren bis in unsere Tage in der öffentlichen Wahrnehmung erfahren hat, nachbuchstabiert. Die kargen Anfänge Ende der 1950er Jahre und die politisch-ideologische Kritik der 1960er werden vorgestellt; sie sind der bislang größten Frequenz der Forschungsarbeiten in den 1970ern gewichen. Die heutige Vielstimmigkeit trägt der »Vorstellung einer permanenten Grenzüberschreitung als Movens seiner Poetik« Rechnung.

Die Herausgeber danken zuvörderst den Teilnehmern der Tagung und den Beiträgern dieses Bandes, vor allem aber Ida Heißenbüttel, die nicht nur teilgenommen, sondern uns vielfältig unterstützt hat. Die DFG, das Land Schleswig-Holstein, die Klett-Stiftung und die Alumni Kiel e. V. haben die Veranstaltung möglich gemacht. Wir danken Christoph Rauen für seine redaktionelle und organisatorische Zuarbeit und den Hilfskräften Hanna Bierstedt, Nikolas Buck und, last but not least, Olaf Koch. Das Literaturhaus Schleswig-Holstein in Kiel und sein Leiter Wolfgang Sandfuchs haben uns gastlich aufgenommen.

Der Band ist ein erster Versuch, sich nicht auf Details zu beschränken, sondern das ganze Massiv abzuschreiten und sich von den poetologischen Vorgaben des Schriftstellers zu lösen; vorausgegangen ist im selben Verlag, vor 30 Jahren und noch zu Lebzeiten Heißenbüttels, der »Text + Kritik«-Band von 1981. Dass der vorliegende Band auch doppelt so lang hätte sein können, ist selbstverständlich im Reich der Literatur. Darüber, dass er es nicht ist, muss einer der *Trostsprüche 1984/85* aus dem *Textbuch 8* hinwegtrösten:

das definitive Ende von allem ist gewiß
was alles ist bleibt bis dahin ungewiß

Hans-Edwin Friedrich / Sven Hanuschek
Kiel / München, im November 2010

Autobiografische Aufzeichnungen

Meine biografischen Aufzeichnungen sind nicht für eine Veröffentlichung, sondern für das Helmut-Heißenbüttel-Archiv der Berliner Akademie der Künste geschrieben – zur Orientierung für alle, die sich mit der Biografie und dem Werk meines Mannes beschäftigen wollen. Die hier gedruckten Auszüge – verbunden durch Zwischentexte – beschäftigen sich nur mit dem Weg des unbekanntem Studenten ins öffentliche, kulturelle Leben, d. h. sie beschreiben, wie es zu seiner ersten Publikation kam und den Anfang seiner Tätigkeit als Kritiker und Redakteur. Ich glaube, dass das nicht nur biografisch interessant ist, sondern auch ein Licht auf das kulturelle Leben der Fünfzigerjahre wirft, das sich von dem heutigen stark unterscheidet. Sie beschäftigen sich nicht mit der Entwicklung seines literarischen Werks.

Helmut hatte im Krieg seinen linken Unterarm mit der Hand verloren, als er 20 Jahre alt war, und noch im Krieg hatte er angefangen, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte zu studieren. Er lebte jahrelang im Wesentlichen von seiner Kriegsversehrtenrente in Höhe von 161 Mark in einem sechs Quadratmeter großen Zimmer als Student und dann Doktorand von Professor Pyritz in Hamburg. Seine Dissertation über den Anakreoniker Johann Nikolaus Götz wurde nie fertig, weil das eigene Schreiben immer wichtiger wurde. Er erzählte auch immer ganz stolz, dass er nie in seinem Leben eine Prüfung gemacht und trotzdem seinen Weg gemacht hätte. Er lebte ganz isoliert und sprach zwar mit den andern Studenten, aber engen Kontakt hatte er nur zu mir. Er hatte immer schon Gedichte gemacht, aber seine eigene Form fand er erst in den Gedichten für die *Kombinationen*. Ich gehe darauf in diesen Auszügen nicht ein.

An wie viele Verlage und Zeitschriften Helmut seine Gedichte geschickt hat, lässt sich nicht mehr feststellen, alles wurde abgelehnt. Dann kam ihm ein Zufall zu Hilfe. Hermann Kasack veröffentlichte 1952 den Roman *Das große Netz*. Aus welchem Grund Pyritz, der sonst gar keine Beziehung zur Gegenwartsliteratur hatte, Kasack zu einer Lesung in sein Oberseminar einlud, ist mir völlig unklar. Der Eindruck auf uns war mäßig. Aber zufällig kramte Helmut nachher in alten Papieren und entdeckte, dass der Brief vom Fischer-Verlag von 1943, in dem seine Sonette abgelehnt wurden, von Hermann Kasack unterschrieben war, laut Helmut mit dem Zusatz »Können Sie nicht etwas moderner schreiben?«. Helmut schickte daraufhin Gedichte zusammen mit dem Brief (der, wie er süffisant bemerkte, mit dem üblichen »Heil Hitler« unterzeichnet war, was aber nicht heißt, dass er ein

Nazi war) an Hermann Kasack. Kasack antwortete am 1.9.1952, dass ihn Helmut's Gedichte lebhaft beschäftigten: »der Weg vom Pathos ... zur illusionslosen Ironie des letzten Teils ... ist überraschend und ungewöhnlich.« Er glaubte aber kaum an die Veröffentlichung in einem Buch. »Es gibt ... kaum Verlage in Deutschland, die ein derartiges Experiment wagen.« Er überlegte, ob man den Bechtle-Verlag interessieren könne. Aber über ein halbes Jahr tat sich gar nichts, bis auf eine Sendung im Bremer Rundfunk.

Dann passierte aber doch etwas: Am 10.9.1953 schrieb Kurt Leonhard, der Lektor des Bechtle-Verlags, dass er von Schwedhelm, der die Sendung im Bremer Rundfunk gemacht hatte, die Gedichtmanuskripte bekommen habe. »Ich muss gestehen, dass ... von allem was überhaupt seit 1945 unter neuen Namen an Lyrik auftauchte, Ihre *Kombinationen* und *Resultate* mir am interessantesten erscheinen.«

Leonhard bewies sehr viel Mut, als er durchsetzte, dass Helmut's Bändchen 1954 in einer Auflage von 500 Stück bei Bechtle erscheinen konnte. »Ohne ihn stünde ich nicht hier«, sagte Helmut in seiner Rede zum 70. Geburtstag von Leonhard. Als Lektor kümmerte Leonhard sich auch intensiv um seine Autoren: Das zeigt ein Briefwechsel zwischen ihm und Helmut. Die Briefe von Leonhard befinden sich in der Berliner Akademie, die von Helmut in Marbach. Leonhard war es auch, der Helmut auf Gomeringer und Michaux aufmerksam machte.

Vor dem Erscheinen der *Kombinationen* passierte noch etwas: Peter Härtling gehörte zu den jungen Autoren, denen Leonhard zu ihrer ersten Publikation verhalf. Er sah bei Leonhard das Manuskript der *Kombinationen* und war so begeistert davon, dass er Helmut sofort in Hamburg überfiel und ein paar Tage blieb. Er war sehr viel umtriebiger als Helmut, der zwar seine Texte überall hinschickte, aber niemals persönlich deswegen zu jemandem ging. Härtling aber besuchte den damaligen Lektor des Rowohlt-Verlages, Wolfgang Weyrauch. Der war der Erfinder des Slogans von der »Kahlschlagliteratur« und schrieb auch selbst welche. Er war ein Mensch mit viel Initiative und auch als Lektor ständig auf der Suche nach Neuem. Härtling erzählte ihm von Helmut und Weyrauch traf sich umgehend mit ihm. Er war sehr von den *Kombinationen* eingenommen und forderte Helmut auch auf, in seiner Sendereihe über junge Autoren im Nachtprogramm des SDR Besprechungen zu machen. Als er sah, dass Helmut mit eigenem Ansatz und für ein größeres Publikum verständliche Kritiken verfassen konnte, ließ er ihn noch öfter welche fürs Radio, diesmal den NDR, schreiben. Das war Helmut's Beginn als Kritiker. Und Weyrauch empfahl Helmut auch Hans-Werner Richter für die Gruppe 47, und so wurde er in letzter Minute zur Tagung im Frühjahr 1955 nach Berlin eingeladen, die oberhalb des Wannsees stattfand.

Durch die Teilnahme an dieser Tagung kam er aus seiner Isolation heraus und lernte viele Schriftsteller und auch einige Verleger, Journalisten und Funkleute kennen.

Später sagte er, dass das seine erste Begegnung mit lebendiger Literatur war – und dass die überhaupt nicht dem entsprach, was er sich selber unter Literatur vorstellte. Als er zurückkam, erzählte er mir alles im Detail, z. B., dass sie zu mehreren in einem Zimmer schliefen, und er sich amüsiert hatte, dass Böll ein Nachthemd trug usw. ... Er las am ersten Tag, und in der Sendung von Thomas Zenke über die Gruppe 47 im Deutschlandfunk berichtet er, dass er aus den *Topographien* vorlas, aber auf Anraten Weyrauchs zuerst ein älteres, gereimtes Gedicht. Der hatte gesagt: »Ich will nicht sagen, dass die Gruppe 47 reaktionär ist ...«, aber sie seien an so etwas nicht so recht gewöhnt. Die Kritik entzündete sich dann natürlich an den *Topographien*, zuerst sagte ein Älterer: »Wenn das Gedichte sein sollen, dann weiß ich nicht, was Lyrik ist. Als unser Freund Günter Eich hier las, da hat das doch ganz anders eingeschlagen!« Das erregte Opposition und ein anderer fragte: »Herr Schneider, halten Sie eigentlich Lyrik für eine Art Artillerie ...« Auf Helmut's Postkarte an mich steht, dass sich Peter Dreessen, den er von der Uni her kannte, für ihn einsetzte und natürlich auch Weyrauch.

Abends wurde er in die Stadt mitgenommen, verlor aber die andern (»durch Zufall entwischt« steht auf meiner Karte), machte mit einem holländischen Buchhändler einen Spaziergang auf dem Kurfürstendamm, verpasste die letzte Straßenbahn und lief zu Fuß zum Rupenhorn hinaus. Als er das am nächsten Tag erzählte, fragten die andern entgeistert: »Warum haben Sie denn kein Taxi genommen?« Das wäre bei unseren finanziellen Verhältnissen ganz undenkbar gewesen, und so dachte er, da sie alle mit dem Taxi fahren oder ein Flugzeug nahmen, die deutschen Schriftsteller müssten wahnsinnig viel Geld haben ...

In den Kritiken der Berliner Zeitungen wurde immerhin von einer Neuentdeckung – der des jungen Hamburger Lyrikers Heißenbüttel – gesprochen, er hatte Eindruck gemacht.

Im Tagesspiegel schrieb Charlotte Stephan: »Seine Gedichte, die er tonlos, offenen, gesammelten Gesichts vortrug, schienen mit ihren ausdruckskräftigen, kühn konzentrierten Bildern nicht jedermanns Sache zu sein.« Und Joachim Kaiser schrieb in der FAZ: »Einige Prominente haben Heißenbüttel lesen gehört und aufgehört. Man (...) kommt jetzt an Heißenbüttel's Versen nicht mehr vorbei. Diese Verse sind karg, sie ähneln Benn, verzichten aber auf Rausch und Romantik, sie kondensieren Wirklichkeit und haben Stil.«

Ich sollte vielleicht noch erwähnen, dass Helmut auch auf den Tagungen der Gruppe 47 immer Unveröffentlichtes gelesen hat, um den Text zu testen. Wenn man die Mitschnitte abhört, merkt man, wie viel er dann bis zur Endfassung noch verändert hat.

Im Übrigen fand er auch, dass ein Teil der Teilnehmer fast provinziell deutsch dachte, und bemerkte, dass einige z. B. gar keine Vorstellung vom

Surrealismus hatten. Er dachte einfach in anderen Zusammenhängen. 1955 schrieb er den Aufsatz über Gertrude Stein in Benses Zeitschrift *Augenblick*.

Als Helmut den Gertrude-Stein-Aufsatz fertig hatte, kam die Einladung zur Herbsttagung der Gruppe 47 vom 14.–16.10.1955 in Bebenhausen bei Tübingen. Er schrieb mir mehrere Briefe, nicht immer ganz nüchtern, wie er dann im nächsten Brief schrieb. Man sollte die Bedeutung dieser Feiern am Abend für den Zusammenhalt der Gruppe nicht unterschätzen, dabei kamen sich die Teilnehmer persönlich näher, egal welche Auffassungen sie vertraten und ob sie die Texte des andern schätzten.

In Bebenhausen las er kurze Prosastücke, z. B. *In Erwartung des roten Flecks*. Er schrieb von der Reaktion in einem Brief an mich: »Wie in Berlin, teils-teils. Allgemein natürlich reserviert. Jens und Hildesheimer machten zustimmende Komplimente. Andersch will drucken (Hoffentlich)«, und weiter »Ich hörte, wie ein heute hochgeachteter Verleger die Lesung meiner schwarzen Geraden als die größte Unverschämtheit in der Geschichte der Gruppe 47 bezeichnete.«

Er machte sich dann wütend Luft: »Diese Gruppe 47 ist schließlich doch ein Interessenverband von nicht sehr guten, nicht sehr erfolgreichen Schriftstellern, die aber fest im Betrieb stehen. (...) Ich weiß nicht, ob ich die nächste Einladung (wenn eine kommt) annehme. Und was an Jüngeren da war, verleidet einem geradezu das Schreiben. Fazit: [Deren] Literatur ist das, was ich ganz gewiss nicht lese. Ich glaube, es hat sich diesmal gezeigt, dass die Chance verpasst ist. Das, womit sie angefangen haben, ist bereits überlebt oder im Betrieb eingegliedert. Zu schwenken sind sie nicht in der Lage und nicht willens. Ich habe mich durch immer mehr Schweigen sowieso unbeliebt gemacht. Was ich zu meinem jetzt hinterher gefragt worden bin, war auch immer stereotyp: Wie kommen Sie bloß auf so was und glauben Sie denn, dass Sie das irgendwo loswerden? Naja. Die reden von Gleichschaltung und Kulturbetrieb und merken nicht, wie sie das selbst sind. Außer dass sie politisch einen bestimmten Kanon haben (...) Hier bin ich halb als sonderbarer Heiliger, halb als vielleicht Verrückter, halb als vielleicht bloß modernistisch Bluffender scheu umgangen worden. Der Standpunkt ist bestenfalls der der fortschrittlichen Konservativen aus den 20er Jahren.«

So einen Treffpunkt für Schriftsteller hat es dann nicht wieder gegeben. Deswegen verteidigte er die Gruppe 47 auch später immer wieder in der Öffentlichkeit als ein Zentrum, wenn auch nicht das einzige, des literarischen Lebens, auch wenn er die »Kritikmaschine« ironisierte (siehe *Gruppenkritik* in *Textbuch* 5). Warum er sich nie an dieser Kritik beteiligte, weiß ich nicht, denn er hatte inzwischen gelernt, auch öffentlich und spontan eine Kritik zu formulieren, was er als Student überhaupt nicht konnte.

Vor ihrem Ende glaubte er dann aber, dass die Gruppe 47 sich überlebt habe.

Durch den engeren Kontakt, den er zu Andersch und Bense bekommen hatte, konnte er nun öfter in Benses Zeitschrift *Augenblick* und Anderschs *Texte und Zeichen* veröffentlichen.

Wenn Helmut also auch von der vorgelesenen Literatur nicht beeindruckt war, so wurden die Kontakte, die er knüpfen konnte, doch sehr wichtig für ihn. Er erzählte mir auch, dass Hans Georg Brenner auf ihn zukam und fragte: »Was machen Sie denn eigentlich?« Helmut antwortete so etwa: »Ich sitz hier rum.« Worauf Brenner präzisierte: »Ich meine – beruflich.« Das Gespräch endete damit, dass Brenner ihn fragte, ob er als Werbeleiter im Claassen-Verlag, in dem Brenner Lektor war, arbeiten wollte. Helmut sagte sofort »ja«, er war ja auf der Suche nach einem Beruf, denn unsere Lage war prekär: Wir kannten uns seit dem Winter 46/47, aber erst 1954 konnten wir eine Wohnung bekommen und heiraten. Wir bekamen gleich eine Tochter und nun hatte sich herausgestellt, dass ich ein zweites Kind erwartete.

Das Gespräch endete damit, dass Helmut Werbeleiter im Claassen-Verlag wurde, eigentlich aber Hilfslektor für Brenner, der keine Lust hatte, die Berge von eingesandten Manuskripten zu lesen, die sich auf seinem Schreibtisch stapelten. Helmut bekam 500 Mark im Monat dafür. Zuerst fiel es ihm schwer, pünktlich im Büro zu erscheinen und seine Zeit abzusetzen. Allerdings war Brenner ein angenehmer Chef. Angeblich soll er, als seine gelegentliche Unpünktlichkeit moniert wurde, gesagt haben: »Bezahlen Sie meinen Kopf oder meinen Arsch?«

Im Frühjahr 1956 erschienen dann auch die *Topographien*, und im Oktober war Helmut wieder auf der Tagung der Gruppe 47 und machte den Text darüber, der in *Texte und Zeichen* erschien. Richter hatte ihn dann immer eingeladen, Helmut machte ihm offenbar Eindruck, obwohl er mit seinen Texten nicht viel anfangen konnte.

Andersch hatte im Claassen-Verlag *Die Kirschen der Freiheit* publiziert, wollte aber zu einem anderen Verlag. Brenner wollte die Abwicklungsverhandlungen nicht führen – also wurden sie Helmut zugeschoben. Ich glaube, dass Andersch bei der Gelegenheit gesehen hatte, dass Helmut kein weltfremder Lyriker war, sondern auch sachbezogene Verhandlungen führen konnte. Jedenfalls fragte er ihn auf der Rückfahrt von der Tagung der Gruppe 47: »Würden Sie auch im Funk arbeiten?« Das führte dann zu Anderschs Angebot an Helmut, ab 1.4.1957 als sein Assistent in der Redaktion Radio-Essay des SDR zu arbeiten. Enzensberger, der das vorher gemacht hatte, wollte aufhören. Helmut wollte nicht gern aus Norddeutschland weg, aber das Angebot war verlockend, es gab damals noch viel Spielraum für einen Redakteur bei der Programmplanung, und man musste ja nichts verkaufen wie im Verlag. Wir dachten, wir könnten ja auch für zwei oder drei Jahre nach Stuttgart gehen. Was wir nicht wussten, war, dass Andersch eigentlich keinen Assistenten, sondern einen Nachfolger suchte, weil er

frei sein und nur noch als Schriftsteller in der Schweiz leben wollte. Nachdem Helmut in der Redaktion angefangen hatte, war Andersch schon gleich nur noch selten in Stuttgart, und Helmut machte die Redaktion schon, ehe er sie 1959 offiziell übernahm – und bis 1981 führte.

ERSTES KAPITEL

Zu Helmut Heißenbüttels poetologischen Schriften

1 Heißenbüttel lesen

Grundsätzlich gilt keine Voraussetzung außer der einen, daß wir noch immer nicht genau wissen, welche Welt es ist, in der wir leben, und daß wir infolgedessen ebenso wenig wissen, was das für eine Art von Literatur ist, die wir vor uns haben, die wir lesen und nicht lesen. [ÜL 135]

Sollte nicht jedes Lesen und Schreiben von und über Literatur den Versuch enthalten, ihre Entwicklung und ihren Stand zu erfassen? Der Versuch mag vergeblich sein, aber er ist – so man Literatur für eine Form von Erkenntnis hält – unvermeidlich. Das Erfassen des Vergehens literarischer Zeit und also der Geschichte von Literatur ist notwendig für literarische Erkenntnis. Ich stimme mit Heißenbüttels poetologischen Texten aus den 1960er und frühen 1970er Jahren darin überein, dass ohne eine Vision oder Vorstellung dessen, was Literatur war und – zu einem gewissen Zeitpunkt – sein soll, gar nicht sinnvoll gelesen und geschrieben werden kann.

Heißenbüttels poetologische Schriften – ich beschränke mich hier auf die Bände *Über Literatur. Aufsätze* und *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971* – sind von einem Ort gesprochen, der die Möglichkeit von Erkenntnis der Geschichte und Gegenwart von Literatur annimmt und damit die Möglichkeit verbindlicher Beschreibung, verbindlichen Werturteils und verbindlicher Präskription. Deshalb klassifiziert, charakterisiert und wertet in diesen poetologischen Texten ein literarisches Ich (das vielleicht nicht mit Heißenbüttel identisch ist) zumeist so, *als ob* es über ein einigermaßen gefestigtes Weltbild – vor allem über ein gefestigtes Gesellschafts-, Geschichts- und Literaturbild – verfügte oder ein solches mindestens suchte und versuchte.¹

1 Im Nachwort zu *Über Literatur* finden sich dazu einige bemerkenswerte Sätze: »Die Überlegungen, die ich mir gemacht habe, sind fast immer in Gang gebracht worden von der Irritation durch herkömmliche Urteile. Was ich zeigen wollte, waren immer nur Gesichtspunkte, die meiner Ansicht nach übersehen worden waren. Mir scheint nach wie vor, dass diese übersehenen Gesichtspunkte wichtiger sind für die Beurteilung der gegenwärtigen Literatur als die herkömmliche Einstufung. Wenn dabei theoretische und hypothetische (historische und typologische) Zusammenhänge konstruiert werden, so nicht einer geschlossenen Theorie zuliebe. Die Theorie erscheint vielmehr immer als etwas, das sich erst im Ansatz befindet. Was ich zu entwickeln versucht habe, sind Vorschläge für eine mögliche theoretische Durchdringung der Literatur im 20. Jahrhunderts.« [ÜL 260].

Ich habe Helmut Heißenbüttels Texte seit Mitte der 1970er Jahre gelesen, ab 1980 ihn selbst über viele Jahre hin in Bielefeld beim jährlich stattfindenden sogenannten *Bielefelder Kolloquium für neue Poesie* erlebt und (als viel Jüngerer, damals noch Junger) dann und wann eine Diskussion oder auch ein Gespräch mit ihm geführt.

Seine poetologischen Schriften schienen mir damals in mancherlei Hinsicht vorbildlich und maßgeblich: in ihrer Nüchternheit und Sachlichkeit ebenso wie in ihrem Beruhen auf fundierten literaturhistorischen Kenntnissen, aber vor allem in ihrer, wie mir schien, Geschichts- und Werturteils-sicherheit. Beim Wiederlesen war ich allerdings erstaunt, wie fremd sie mir geworden sind – und deshalb auch, wie fremd ich bestimmten Zügen meines oder eines damaligen literarischen Selbst geworden bin.

Ich will nun annehmen, diese Fremdheit sei nicht nur eine persönliche oder gar private Angelegenheit, sondern doch ein Anzeichen dafür, dass inzwischen literaturgeschichtliche Zeit vergangen ist. (Denn ansonsten müsste ich auch annehmen, jene Fremdheit sei nicht einmal für mich selbst von Interesse.)

Dass mir Heißenbüttels poetologische Texte fremd geworden sind, bedeutet nicht, dass ich sie nicht mehr zu schätzen weiß. Auch wenn ich die literarischen Dinge inzwischen in wesentlichen Hinsichten anders sehe, scheint mir die Möglichkeit, eben dies anhand von Heißenbüttels Texten festzustellen, als eine ihrer Qualitäten: Sie sind zumeist klar argumentiert und eben deshalb diskutabel. Eine andere Qualität besteht darin, dass sie Momente einer Dialektik in thesenhafter Form festhalten, Momente, die, wie ich glaube, immer noch wirksam sind oder auch gerade heute wirksam sein sollten.

Wenn ich im Folgenden – aus der Sicht meines heutigen Lesens und Schreibens – vor allem Einspruch erhebe, manches infrage stelle oder Antithesen zu einigen Aspekten von Heißenbüttels Poetologie formuliere oder andeute, dann soll mein Text nicht einfach als Ablehnung, sondern vielmehr seinerseits als in dialektischem Verhältnis zu Heißenbüttels Poetologie stehend verstanden werden.

2 Literaturgeschichte als progressive Gesellschaftskritik

Diese immanente gesellschaftskritische Tendenz der Kunst, dieser progressive Zug zur Entlarvung, ohne die wir uns heute nicht nur Literatur und Kunst nicht vorstellen können, sondern von denen auch entscheidend das Bewußtsein mitgefärbt ist [...] [TM 140]

Ist die These plausibel, der Kunst wohne eine »immanente« gesellschaftskritische Tendenz inne? Hat sich in den Künsten ihrer eigenen Entwick-

lung gemäß im Laufe ihrer Geschichten das Gesellschaftskritische verstärkt? Das scheint mir einfach empirisch falsch zu sein; auch dann, wenn man nur an die Kunstwerke denkt, die zu Recht als bedeutend gelten. Sind denn beispielsweise Mallarmés, Trakls, Rilkes oder Kafkas Werke im Sinne Heißenbüttels gesellschaftskritischer als die Werke von Diderot oder von Swift, von Jane Austin oder von Charles Dickens oder auch – um noch weiter zurückzugehen – die Gedichte Ulrich von Hutten? Und wenn es diese immanente Tendenz zunehmender Gesellschaftskritik gibt: Wie konnten dann Brecht und Benn zur selben Zeit bedeutende Dichtungen verfassen? Und wie steht es damit in den anderen Künsten? Etwa mit Olivier Messiaens oder Strawinskis Musik, die wohl keinen Beleg für Heißenbüttels These bieten? Oder wie verhält es sich da mit Schönbergs späten Werken und deren Musik gewordener Rückkehr zum Judentum, zur Religion? Und in der bildenden Kunst: Ist Marcel Duchamps Werk oder dasjenige Kandinskys (mit seinen mystizistischen und anthroposophischen Hintergründen) gesellschaftskritischer als Courbets kritischer Realismus, gut hundert Jahre vorher? Mir scheint, heute: Gesellschaftskritik im Sinne von Heißenbüttel ist keine die allgemeine Kunstentwicklung oder gar einen Kunstfortschritt bedingende Tendenz. (Allerdings könnte man hier, einem Hegel zugeschriebenen Diktum nachsprechend, sagen: Wenn sich die Kunstwirklichkeit jener Tendenz verschließt, umso schlimmer für die Kunst.)

Nun spricht Heißenbüttel, wie zitiert, von »Entlarvung« als Kennzeichen der Kunstentwicklung. Doch einen Absatz weiter heißt es:

Die Geschichte der letzten vierhundert Jahre ist nicht denkbar ohne die immer weiter reichenden schubweisen Durchbrüche ins Unerprobte, die immer neu und mit immer größerem Risiko angesetzten Kriterien, durchgespielt in den einzelnen künstlerischen Medien und in den einzelnen künstlerischen Werken.
[TM 140]

Die Metapher der »schubweisen Durchbrüche« passt nun nicht ohne Weiteres zur Entlarvungsmetapher. In »Durchbrüchen« ist eher existenzialistisches Pathos hörbar als entlarvende Gesellschaftskritik. Natürlich lässt sich behaupten: Wenn Kunst in ihrer gesellschaftskritischen Tendenz etwas entlarvt, dann bricht sie auch ins Unerprobte durch. Oder auch: Wenn Kunst ins Unerprobte durchbricht, dann entlarvt sie auch gesellschaftliche Verhältnisse. Die Verknüpfung dieser Begriffe kann fruchtbar sein. Doch zwischen den – in vergleichsweise nichtmetaphorischem Kontext unvermittelt auftretenden – Metaphern des (schubweisen) Durchbrechens und des Entlarvens (also des Herunterreißen der Maske) ist in Heißenbüttels Text vielleicht etwas wie eine Unentschlossenheit hinsichtlich des Begriffs von Gesellschaftskritik zu fühlen; oder auch sein negatives

Bezogenheit auf von ihm als antagonistisch empfundene zeitgenössische poetologische Konzepte.

Beides zeigt sich, glaube ich, auch in den Abgrenzungen im folgenden Zitat, in dem Forderungen an das Schreiben von Poesie artikuliert werden:

Es geschieht als Versuch, ein erstes Mal einzudringen und Fuß zu fassen in einer Welt, die sich noch der Sprache zu entziehen scheint. Und die Grenze, die erreicht wird, ist nicht eine zum Nichts, zum Sprachlosen, zum Chaos (was immer auch die Gründe sein mögen, die für das Hindrängen an eine solche Grenze erfunden werden), es ist die Grenze zu dem, was noch nicht sagbar ist.
[ÜL 243 f.]²

Heißenbüttels Negationen sind hier das Bezeichnende: Denn jenseits der Grenze des Sagbaren könnte ja sehr wohl das Nichts, das Sprachlose und wohl auch das Chaos angenommen werden. Wogegen also richtet sich das Verwerfen dieser Möglichkeiten? Ich vermute, verworfen werden hier nicht allein sachliche Bestimmungen, sondern mindestens so sehr Redeweisen: im Verwerfen der Rede vom Nichts vielleicht das existenzialistische Pathos von Heideggers Kunstphilosophie oder auch der Poesie und Poetologie Celans; im Verwerfen des Ausdrucks »Sprachloses« wird vielleicht gegen die Kunstphilosophie Adornos Einspruch erhoben und damit auch gegen dessen eher utopistischen und metaphysischen Begriff von Gesellschaftskritik.

Heißenbüttel setzt diesen zurückgewiesenen Bestimmungen eine andere, ebenso negative entgegen: Die Poesie soll das sagen, was ansonsten »noch nicht sagbar« ist. Eine Redeweise also, die möglichst nüchtern und unmetaphysisch sein will und deshalb auch die eines fortschrittsorientierten, sein Fach reflektierenden Naturwissenschaftlers sein könnte. (Und diese Redeweise Heißenbüttels mag auch mit seiner Rezeption von Wissenschaft und analytischer Philosophie, etwa von Wittgensteins Schriften, zu tun haben.)

2 In diese Richtung zielt auch die Bemerkung in *Spekulation über eine Literatur von übermorgen* [ÜL 128]: »Wer nur fabulieren, erzählen, dichten, Texte herstellen will usw., wird von vornherein verloren haben. Das Engagé wird zunehmen, allerdings nicht im Sinne einer festen, formulierbaren Meinung, sondern in der Suche und der Darstellung von Bereichen und Böden, die dann, später, die Bildung von angemesseneren Meinungen ermöglichen können.« – Ein sehr optimistisches aufklärerisches Programm, ein optimistisches Indienstnehen von Literatur.

Die Sprache der allgemeinen und praktischen Verständigung kann immer nur eine historisch bedingte sein. Sofern das literarische »Sondermodell« seinen Sinn nur beziehen kann aus der Verbindung zum allgemeinen Sprachbereich, kann es immer nur die jeweils gegenwärtige Situation vertreten. Regeln und Prinzipien der literarischen Absonderung sind historisch. [ÜL 241]

Ja, gewiss: Aber was gehört zur gegenwärtigen Situation? Mir liegt viel näher anzunehmen, dass die jeweils gegenwärtige Situation Vergangenheit und dispositionell auch Zukunft enthält – dass also durch Literatur, durch einen literarischen Text Vergangenheit und zukünftige Möglichkeiten zugänglich werden können (und auch sollen). Das ist vielleicht eine Illusion. Und ich nehme auch an, Heißenbüttel würde zumindest gar nicht bestreiten, dass die literarische Vergangenheit zur literarischen Gegenwart gehört. Dass er es aber nicht sagt, scheint mir für seine Poetologie und seine Epoche bezeichnend; aber auch dafür, dass seine poetologischen Formulierungen als Antithesen gegen anderes zu lesen sind und vielleicht auch seine Dichtung als Gegensatz zu früherer Dichtung.

Eben dafür scheint mir auch die folgende Formulierung zu sprechen:

Es scheint heute etwas in Vergessenheit geraten zu sein, daß Literatur nicht aus Vorstellungen, Bildern, Empfindungen, Meinungen, Thesen, Streitobjekten, »geistigen Gebrauchsgegenständen« usw. besteht, sondern aus Sprache, daß sie es mit nichts anderem als mit Sprache zu tun hat. Und wenn es nicht in Vergessenheit geraten ist, so scheint doch nicht deutlich zu sein, was das bedeutet. Was bedeutet es? [ÜL 239]

Das Antithetische und wohl auch Polemische dieser Bestimmungen ist nicht zu überhören: Denn: Ist es wahr, dass Literatur nur Sprache ist? Hat Literatur mit nichts anderem als mit Sprache zu tun? Was für ein Begriff von Sprache ist hier im Spiel? Was gehört zur Sprache und was nicht?

Dass es sich hier um antithetische Zuspitzung handelt, zeigt schon der übernächste Abschnitt, der als im Widerspruch stehend zum eben zitierten gelesen werden kann: »Daß Literatur aus Sprache besteht, bedeutet aber auch, daß diese Sprache ein Mittel ist, etwas, welches das, was zum Vorschein und zum Bewußtsein kommen will, vermittelt.« [ÜL 239]

Also hat Literatur doch nicht nur mit Sprache zu tun? Oder ist das, was da zum Vorschein und zum Bewusstsein kommen will, wiederum etwas Sprachliches? Können das nicht auch Vorstellungen, Bilder, Empfindungen sein?

Ich erkenne vielmehr (oder glaube zu erkennen), daß das alte Grundmodell der Sprache von Subjekt – Objekt – Prädikat nicht mehr standhält. Wir benutzen es noch. Aber es ist bereits starr. Es erscheint abgenutzt, bröckelt ab, verwittert. Das System der Sprache selbst beginnt im Sinne der Konservatoren »klassisch« zu werden. [ÜL 242]

Die These, dass das alte Grundmodell der Sprache von Subjekt – Objekt – Prädikat nicht mehr standhält, scheint mir heute völlig unplausibel und in einem – allerdings sehr ungewissen Sinn dieses Wortes – widerlegt. Widerlegt, wie ich behaupte, durch die Erfahrung des Lesens und des Schreibens: Als wäre der Satz und mit ihm das »alte Grundmodell« eine Hydra: Man schlägt ihm – etwa in Form einer Ellipse – das ab, was ihn zu einem Satz *expressis verbis* macht, und sogleich wachsen viele Sätze nach, die dann allerdings zwischen den Zeilen stehen. Womit das alte Grundmodell Subjekt – Objekt – Prädikat gerade nicht außer Kraft geraten wäre.³

Als ob sich durch die Äußerungsform der These ein Widerstand gegen sie regen würde, finden sich auch in dieser Passage seltsam fragwürdige Metaphern: Nach Heißenbüttel ist das Subjekt-Objekt-Prädikat-Grundmodell bereits »starr« und »erscheint abgenutzt, bröckelt ab, verwittert«. Diese Metaphorik suggeriert, dass jenes »Grundmodell« Naturprozessen unterworfen ist, die verursachen, dass es nicht mehr standhält. Steht Heißenbüttels Metaphorik hier also nicht in Gegensatz zu dem, was er eigentlich sagen will? Wenigstens wenn man – wie es in Heißenbüttels aufklärerischem Begriff von Gesellschafts- und Sprachkritik impliziert scheint – annimmt, dass gesellschaftliche und also auch sprachliche Veränderung eben gerade keine Naturprozesse sind?

Und etwas weiter unten wird auch eine Überredungs-, ja Überwältigungsrhetorik hörbar, die mir im Gegensatz zu dem nüchternen Thesenstil des Textes zu stehen scheint: »Wo Konservatoren am Werk sind, muss eine Leiche zu erwarten sein. Alle Angriffe gegen das, was an Ungewohntem sich zeigt, bedienen sich der Argumente von Konservatoren. Alle Argumente sammeln sich im Postulat vom Immergültigen.«

Vielleicht durch diese – an dem Text selbst gemessene – laute Leichen-Metaphorik, fühle ich mich gedrängt, mit einer Metapher zu antworten:

3 Heißenbüttel stellt sich hier auch eine neue literarische Typologie vor, die die herkömmlichen literarischen Gattungen ersetzen soll: »Die Sprache selbst bildet eine Art literarischer Typologie aus. Sie bedient sich einmal antisyntaktischer und antigrammatischer Methoden, artikulatorischer, phonologischer, typographischer und ähnlicher Versuche.« [ÜL 215]

Der Satz, und zwar der Subjekt-Objekt-Prädikat-Satz, ist gleichsam die Grundtonart der Sprache. Und hier ist keine Atonalität in Sicht.

Allerdings scheint Heißenbüttel im nächsten Abschnitt des Aufsatzes etwas von der Unbedingtheit seiner These zurückzunehmen:

Wenn die überkommene Sprechweise sich entzog, galt es, sozusagen ins Innere der Sprache einzudringen, sie aufzubrechen und in ihren verborgenen Zusammenhängen zu befragen. Was dabei herausgekommen ist, kann keine neue Sprache sein. Es ist eine Rede, die sich des Kontrasts zur überkommenen Syntax und zum überkommenen Wortgebrauch bedient. [ÜL 243]

Hier wird der überkommenen Syntax wieder stärker formierende und nicht hintergehbare Kraft zugestanden. Wenn auch nur als Negatives, als etwas, von dem sich wirklich gegenwärtige Literatur abzustoßen habe. Und dies offenbar, obwohl diese überkommene Syntax »starr« und »verwittert« ist.

In diesem Zusammenhang schreibt Heißenbüttel auch: »Satzsubjekte, Satzobjekte, Satzprädikate fallen weg, weil die Erfahrung, von der geredet wird, außerhalb der eindeutigen Subjekt-Objekt-Beziehung steht« [ÜL 243].⁴

Das nun ist eine seltsame Begründung für das (von Heißenbüttel an anderem Ort sogenannte) Antigrammatische.⁵ Eine Begründung nämlich, die sich auf Mimesis beruft – und somit auf einen Realismus, der gerade aus der Sicht Heißenbüttels viel vehementer abzulehnen wäre als ein literarischer Realismus, etwa nach George Lukács. Nach Lukács hat die Literatur die Aufgabe, die gesellschaftliche Welt darzustellen und wohl auch zu kritisieren. Dabei ist aber die Bezugsrelation Sprache – Welt gerade nicht infrage gestellt, bei Heißenbüttel jedoch sehr wohl – nicht dagegen die mimetische Funktion der Sprache: Die Sprache soll sich ja ähnlich verhalten, soll ähnlich *sein* wie die tatsächlichen oder auch die erhofften gesellschaftlichen Verhältnisse. Sollte aber Mimesis als das eigentlich atavistische, das mythische und oft magisch-prägrammatische Mittel für Heißenbüttel nicht viel verdächtiger sein als die Darstellung durch Bezugnahme mittels Sätzen?

4 »Wörter verschleifen ineinander, weil die eindeutige Identifizierbarkeit nun endgültig in den Bereich aufgeht, der in sich unbestimmbar bleibt. Dieser wesentliche Unbestimmbarkeitsfaktor läßt es niemals zu dem kommen, was man Bild oder Metapher nennen könnte. Bild oder Metapher wären als etwas eindeutig Identifizierbares Teil jener Sprache, die sich gerade entzieht.« [ÜL 243]

5 »Die neuen Prinzipien der Literatur des 20. Jahrhunderts sind antigrammatischer Natur.« [ÜL 162]

Eine ähnliche Rolle wie das Subjekt-Objekt-Prädikat-Grundmodell spielen in Heißenbüttels poetologischen Überlegungen auch traditionell vorgegebene Gedichtformen, beispielsweise die Form des Sonetts:

An dieser Form ist besonders deutlich zu sehen, wie weit der historische Vorgang der sprachlichen Vorformung ging. Das Eigene des einzelnen Sonett-schreibers konnte nur ansetzen innerhalb einer vorgegebenen Organisation.

Diese Organisation von Metrum, Reim und Vers aber spiegelte eine hierarchische Ordnung wider, der man sich verbunden fühlen mußte, wenn man aus ihr heraus etwas sagen wollte. Sie war kein sogenanntes ästhetisches Formprinzip für sich, nicht etwas, was in absoluter Weise Schönheit oder gar Wahrheit garantierte. Die Form war erledigt in dem Augenblick, in dem das Bewußtsein aus dem Einverständnis mit hierarchischen Ordnungen heraustrat. [ÜL 246 f.]

Natürlich: Auch die Form des Sonetts ist kein »ästhetisches Formprinzip für sich«; so etwas gibt es in der Literatur nicht. Auch ist Heißenbüttels These nicht durch den Hinweis zu widerlegen, dass auch im 20. Jahrhundert – und nicht nur von Sonntagsdichtern – Sonette geschrieben wurden.

Auf für Heißenbüttel und für seine literarische Zeit bezeichnende Weise einseitig scheint mir jedoch das Bild des Vorgeformten, der »sprachlichen Vorformung«, das er hier vorschlägt. Denn traditionell Vorgeformtes wie die Sonettform zu gebrauchen, bedeutet für Heißenbüttel offenbar, sich einer hierarchischen sprachlichen Ordnung zu unterwerfen, und eben dies auch, sich der hierarchischen gesellschaftlichen Ordnung zu unterwerfen – eine, wie ich glaube, wirklich erstaunliche Vermengung der Dinge. Denn zum einen überträgt Heißenbüttel hier allzu leichtfertig einen politischen Begriff auf die Literatur: Diese soll Demokratie, das heißt hier das Nichthierarchische vorführen, indem sie sich auf bestimmte Weise zum Vorgeformten verhält. So einfach sind aber die Beziehungen literarischer Texte zu gesellschaftlichen Verhältnissen nicht.

Zum Zweiten ist damit – und das habe ich schon oben im Zusammenhang mit Heißenbüttels Begründung für die Antigrammatik erwähnt – im Rahmen von Heißenbüttels Poetik problematischerweise die mimetische Funktion der Sprache in Anspruch genommen.

Zum Dritten scheint mir hier aber noch etwas anderes von Heißenbüttel zu vereinfacht dargestellt: Poesie sollte doch in keinem Fall eine Form-Institution höher bewerten als das zu Sagende. Ich glaube, jede bedeutende Dichtung, die auf Vorgeformtes zurückgreift, insbesondere auch jede bedeutende Sonettdichtung, ist ein dialektisches Spiel oder auch ein Kampf zwischen Vorgeformtem und zu Sagemdem. Das lässt sich bei Sonetten von Gryphius, von Goethe – etwa in *Die Zweifelnden. Die Liebenden*, in dem dieses Spiel, dieser Kampf auch thematisiert wird – ebenso feststellen wie bei

Sonetten des 20. Jahrhunderts, etwa in Brechts witzig formironischem Sonett *Kuh beim Fressen*.

5 Literatur und Wissenschaft

In Bewegung und Zielsetzung verfahren Wissenschaft und Literatur zunächst nach verschiedenen Methoden. Wissenschaft, wie sie sich seit dem 16. Jahrhundert entwickelt hat, versucht die Welt und den Menschen systematisch zu beschreiben und auszumessen. Der Maßstab ihrer Erfahrung und ihrer Erkenntnis sind Zahl, Mathematik und Experiment. Ihr methodisches Ideal ist die Überführung von registrierten Fakten in ein Formelsystem, das in sich vollkommen rückbezüglich ist. [ÜL 226]

Hier ist offenbar nur von den Naturwissenschaften die Rede. Nach Heißenbüttel ist für sie der Maßstab für Erfahrung und Erkenntnis das Experiment und die Mathematik. Was er hier allerdings nicht erwähnt, ist die Tatsache, dass naturwissenschaftliche Erfahrung, also das Experiment, bestimmten Bedingungen genügen soll, zum Beispiel Wiederholbarkeit, Unabhängigkeit der Messinstrumente vom zu Messenden, Unabhängigkeit der theoretischen Darstellung von den Gegenständen der Theorie.⁶ Gerade in diesen naturwissenschaftlichen Erfahrungsbedingungen besteht aber der entscheidende Unterschied zur Literatur. Denn einerseits ist der Erfahrungsbegriff, der mit Literatur sinnvoll verbunden werden kann, äußerst vielfältig (nämlich auch wesentlich vom jeweiligen Text selbst abhängig) und also nicht standardisiert und auch nicht sinnvoll standardisierbar. Und andererseits – und das scheint mir das Wichtigste für einen literaturgemäßen Erfahrungs- und Erkenntnisbegriff zu sein – wird beim Schreiben wie auch bei der Rezeption von literarischen Texten die Leseerfahrung selbst ins Spiel gebracht: Wir können beim Lesen von Literatur Aussagen für wahr halten oder auch für falsch, weil wir – mitbedingt durch das Lesen selbst – das, was ausgesagt wird, auf bestimmte Weise erfahren. Die Lese- und damit die sprachliche und also auch die formvermittelte Erfahrung selbst kann Maßstab für Erkenntnis sein.

6 Auch der Satz »Ihr methodisches Ideal ist die Überführung von registrierten Fakten in ein Formelsystem, das in sich vollkommen rückbezüglich ist« ist alles andere als klar. Denn was soll man sich unter dieser »Überführung« vorstellen? Und außerdem werden ja nicht Fakten (Ergebnisse von Experimenten) überführt, sondern die Übereinstimmung von Experimentergebnissen mit Theorien gesucht. Was Heißenbüttel hier weglässt, ist, dass Gesetze in der Theorie dargestellt werden sollen, nicht bestimmte Fakten. Fakten werden allenfalls in Beobachtungssätze »überführt«. Seine Darstellung erinnert hier an die frühen, theorieneutralen Ansichten des logischen Positivismus.

Und wahrscheinlich hätte Heißenbüttel dem auch zugestimmt. Denn in seiner *Ersten Frankfurter Vorlesung* schreibt er:

Das Probieren des Schriftstellers, von dem Brecht an mehreren Stellen seiner Schriften zum Theater berichtet, bedeutet, dass der Schriftsteller noch nicht weiß, was er macht, wenn er es macht. [ÜL 152]

Und könnte das nicht auch implizieren: Das Probieren des Schriftstellers bedeutet, dass der Schriftsteller noch nicht weiß, was wahr ist, während er etwas Wahres zu sagen versucht?

»Reduzierte Sprache:« Heißenbüttels Poetik nach den historischen Avantgarden

Liest man die Äußerungen Heißenbüttels zur Poetik und zur Gegenwartsliteratur während der 1960er Jahre, so fallen seine Hinweise auf die Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre als wichtige Anregungen für die literarische Entwicklung auf. Immer wieder macht er auf die Wichtigkeit von Gertrude Stein, der Dadaisten und Expressionisten, von James Joyce und Carl Einstein für die gegenwärtige Literatur aufmerksam. Die Tradition dieser Avantgarden musste in Deutschland nach dem Nationalsozialismus erst wieder entdeckt werden. Dabei eröffnet sich ebenfalls die Frage, wie sich Heißenbüttel selbst und die Literatur, deren Entstehungsprozess er in den 1960er Jahren beobachtet, zu den historischen Avantgarden positioniert. »Irgendwo dazwischen, zwischen Trakl und der konkreten Poesie, liegt eine Grenze« [ÜL 174], postuliert er in den *Frankfurter Vorlesungen über Poetik* von 1963. Wo sieht Heißenbüttel also inzwischen Entwicklungen, die über die literarischen Möglichkeiten der 1910er und 1920er Jahre hinausgehen? Wo, so könnte man auch fragen, entwickelt Heißenbüttel jenseits der Rezeption der historischen Avantgarde eine weitergehende oder einen anderen Akzent setzende Programmatik?

Dieser Frage wird der folgende Beitrag anhand von drei Annäherungen an Heißenbüttels Poetik nachgehen: Die Grundlagen seiner Poetik, seine poetischen Konzepte und schließlich die Namen von Autorinnen und Autoren, die er häufig nennt und die beispielhaft für bestimmte Literaturauffassungen gelesen werden können, werden dabei ins Blickfeld rücken. Im Folgenden wird es nicht darum gehen, Heißenbüttels Argumentation im Hinblick auf die »Richtigkeit« ihrer Prämissen zu bewerten, wie das in der Forschung gelegentlich passiert ist,¹ sondern sie ins Verhältnis zu den historischen Avantgarden und in den Kontext der aktuellen Literatur der

1 Vgl. Otto Lorenz: Helmut Heißenbüttel. In: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Stand 1.10.2005: »Heißenbüttel hat daher aus einer in ihrer Einseitigkeit durchaus zutreffenden, aber eben nur partiell richtigen Prämisse mit der völligen Reduktion des Menschen zu einem ›Bündel Redegewohnheiten‹ einen zu wenig differenzierten und deshalb auch falschen Schluss gezogen. Als sein Verdienst kann gelten, dass sein Werk auf eine avancierte und innovative Weise über die spezifische Bewußtseinslage von Intellektuellen in der Mitte des 20. Jahrhunderts Auskunft gibt. Aber die ästhetische Sackgasse, in die sein Programm der Inventur notgedrungen führen muß, bedeutet nicht zugleich das Ende der Literatur.« S. a. Bernd Scheffer: *Moderne Literatur läßt sich nicht länger sprachtheoretisch begründen. Helmut Heißenbüttels Theorie als Beispiel*. In: *Merkur* 40 (1986) H. 7, S. 565–577.

1960er Jahre zu stellen. Ohne Zweifel hat Heißenbüttels Konzept vor allem bei der Formulierung der Grundlagen seiner Poetik gelegentlich normative Züge, diese sollen aber als Versuch verstanden werden, von zwei Seiten bedrängt – von der historischen Avantgarde und der aktuellen literarischen Konkurrenz – eine Positionsbestimmung vorzunehmen, die tragfähig auch für die eigene literarische Produktion ist.

1 Die Grundlagen von Heißenbüttels Poetik

Die Grundlagen von Heißenbüttels Poetik, so wie er sie in den 1960er Jahren formuliert, sind erkennbar von seiner Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne bestimmt. Dabei sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben: der Verlust der philosophischen Weltdeutung als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit der Materialität von Sprache und die Abhängigkeit des Weltzugangs und des Bewusstseins von der Sprache.

Der Verlust der philosophischen Weltdeutung eröffnet die poetischen Möglichkeiten der Gegenwartsliteratur, stellt diese aber auch vor strukturelle Probleme. Die Möglichkeiten entstehen vor allem dadurch, dass Literatur jetzt auch als Erkenntnis produzierend angesehen werden kann, denn sie ist nicht mehr an vorgängige Weltinterpretationen gebunden, sondern kann sich frei experimentierend in der Sprache bewegen. Gleichzeitig muss sie ihre Kohärenz-Strukturen nun selbst entwerfen. So schreibt Heißenbüttel im Briefwechsel mit Heinrich Vormweg: »Unsere Frage konkretisiert sich damit als eine nach den möglichen oder hypothetischen Organisationsformen von Sprachmassen unter der Voraussetzung, daß diese Sprachmassen nicht mehr auf ein alles umfassendes Verständigungs- oder Erkenntnissystem bezogen werden können.« [BL 55]

Die Voraussetzung, dass sich Literatur nicht mehr auf ein verbindliches philosophisches System beziehen kann, gilt allerdings schon für die Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre. So polemisiert Carl Einstein gegen die »Systeme« als »Dressuranstalten für Menschen, die allein sich nicht benehmen können«, die aber seiner Meinung nach in der Kunst keine Berechtigung haben.² Schon in Einsteins Programmatik oder in den Manifesten der Dadaisten, selbst in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* wird erkennbar, dass Erkenntnissysteme immer nur für einen Teil der Wirklichkeit Gültigkeit erlangen und das Gesamtbild also geprägt ist von einem divergenten Nebeneinander. Diese Diagnose bedeutet auch, dass die poetischen »Organisationsformen« dann innerhalb der Literatur gefunden werden

² Carl Einstein: Über den Roman (1912). In: C.E.: Werke Bd. 1. Berlin 1994, S. 146–148, hier S. 148.

müssen, weil sie außerliterarisch nicht mehr vorgegeben sind. Einstein bezeichnet diese Organisationsformen im Gegensatz zu den Realität ordnenden, etwa politischen Systemen als »künstlich«.

Die Abwesenheit eines philosophisch legitimierten Erkenntnissystems wird bei Heißenbüttel jedoch ergänzt durch die Betonung der Rolle der Sprache bei der Konstitution von Weltzugang und Bewusstsein:

Wir können nicht mehr annehmen, daß das Bewußtsein von der Welt sich in freier Auseinandersetzung bilden kann. Wir fühlen uns gebunden an alle Vorformulierungen der Sprache. Als falsches Bewußtsein erweist sich heute weniger das von Vorurteilen Verfälschte; falsches Bewußtsein wäre vielmehr das, das nicht darauf Rücksicht nimmt, daß jedes Sprechen, jede Benutzung irgendeiner Vokabel bereits einen Kompromiß bedeutet mit dem in der Sprache gespeicherten Vorurteilenden. [BL 26 f.]

Als allgemeines System bildet die Umgangssprache ein konventionalisiertes Reservoir, das konventionell sein muss, um der Verständigung dienen zu können, in der Konventionalität aber jede individuelle Äußerung und Spezifik der Bezeichnung unmöglich macht. Dieses Sprachverständnis zeigt einerseits Heißenbüttels Standort nach der Moderne. In dieser Explizitheit ist er bei den Autoren der 1910er und 1920er Jahre, auf die Heißenbüttel sich beruft, nicht zu finden. So fordert Einstein zwar, ein Roman müsse vor allem Bewegung produzieren (im Gegensatz zu den Systemen, die Statik hervorbringen), diese Bewegung bindet er aber nicht an das Medium Sprache, sie erscheint als medial nicht determiniert, z. B. im Denken.³ Bei Heißenbüttel wird die Sprache dagegen zu einem Faktor, der ähnlich bestimmend ist wie die philosophischen oder religiösen Systeme vorher, allerdings trägt sie in sich keine Weltdeutung, sondern nur Konventionalismen. Die Bewegung, die experimentelle Literatur produzieren sollte, ist ausdrücklich eine sprachliche, wobei die Prozesshaftigkeit des Experiments durchaus mit der von Einstein geforderten Bewegung übereinstimmt. Auch ist beiden gemeinsam, dass nicht von einem Ziel der Bewegung die Rede ist. Heißenbüttel besteht immer darauf, dass das sprachliche Experiment anders als das wissenschaftliche nicht zur Bestätigung einer Hypothese dient, sondern als offener Versuch anzusehen ist.⁴

Andererseits dient das Bewusstsein der sprachlichen Determination Heißenbüttel dazu, sich programmatisch von einer Gruppe von Autoren

3 Einstein: Über den Roman (Anm. 2), S. 148.

4 »Das andere ist ja: es wieder offen zu machen; das Methodische zwar durchzuhalten, aber zu versuchen, es immer rau zu halten, dass es sich nicht verfestigt«. (... wenn man sich methodisch weiterbewegt ...« Klaus Ramm im Gespräch mit Helmut Heißenbüttel. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur (2006) H. 67, S. 133–141, hier S. 139).

der 1960er Jahre abzugrenzen, die seiner Meinung nach genau diese Prämisse nicht teilen:

Die Definition der aktuellen historischen Situation als Tod der bürgerlichen Welt versucht wie die Wissenschaften das außersprachlich Vorstellbare in einem Teilaspekt zu begreifen. [...] Ihre Anhänger simplifizieren, nicht aus Sorge um das Schicksal der Welt oder das Wohl der arbeitenden Bevölkerung, sondern um sich Sprache zu erhalten, die auf philosophisch gedeckte Realitäten fußen kann. [BL 66]

Diese Sorte von politischer Literatur – gemeint sind die Autoren rund um das *Kursbuch* – ist also nach Heißenbüttels Meinung ästhetisch konservativ, weil sie an einem Sprachverständnis festhält, das er als rückständig betrachtet. Er hält die politische Intention für eine Variante der philosophischen Vorentscheidung, die sprachlich dazu führt, dass ein bestimmtes Vokabular und ein System von Kausalitäten bereitliegen und nur aktualisiert werden müssen. Diese Bindung der Sprache an philosophische Gewissheiten – welcher Couleur auch immer – ist für Heißenbüttel der Grund für bestimmte Tendenzen in der Literatur der 1960er Jahre: der Rückkehr zum Realismus, politisch engagierter Formen von Literatur und der Dokumentarliteratur. Alle diese Formen reflektieren nach Ansicht Heißenbüttels die Konventionalismen der Sprache nicht, sondern benutzen sie, um ihre Botschaft zu verbreiten.

Die grundlegenden Positionen von Heißenbüttels Poetik zeigen die Anknüpfung an die Positionen der modernen Avantgarde, aber auch ihre Weiterentwicklung. Diese vor allem sprachreflexive Argumentation positioniert sich in zwei Richtungen, einmal als Weiterdenken der Avantgarde, also nach der Moderne, und zeitgenössisch als Ablehnung von politischer Literatur, soweit sie ihr Medium Sprache nicht reflektiert. Die Abgrenzung des eigenen Literaturkonzepts gegen realistische Schreibweisen und Dokumentarliteratur liegt zwar der Logik der Argumentation nahe, muss aber im Folgenden noch genauer gefasst werden.

2 Heißenbüttels poetische Konzepte

Die zuvor entworfenen Grundlagen von Heißenbüttels Poetik haben natürlich Auswirkungen auf seine Vorstellungen, wie literarische Texte konstruiert werden können. Wenn die Organisationsformen für das poetische Material in der Literatur selber entwickelt werden müssen, stellt sich die Frage, welche Formen denn ohne Rückgriff auf außersprachliche Systeme möglich sind. Darüber hinaus erscheint es fraglich, ob Kohärenzkonzepte, die aus der Sprache und mit ihr generiert werden müssen, überhaupt zu

Lösungen führen, die sich typisieren lassen, ob nicht vielmehr jeder einzelne Text eine neue Antwort finden muss. Heißenbüttel entwirft zumindest zwei Konzepte, die er als Möglichkeiten ansieht, um sprachreflexive Literatur nach der Moderne produzieren zu können.

Die beiden Konzepte, die Heißenbüttel anbietet, sind antisyntaktische und reproduzierende Verfahrensweisen, beide versteht er als Beispiel für antigrammatische Literatur und beschreibt sie so:

Die neuen Prinzipien der Literatur des 20. Jahrhunderts sind antigrammatischer Natur. Mehr aus äußeren Gründen und zum Zwecke der übersichtlichen Beschreibung möchte ich zwei Tendenzen unterscheiden, eine reproduzierende und eine anti- oder freisyntaktische. Reproduktion insofern, als Sprache gegen ihre grammatische Detaillierung reproduziert wird, und antisyntaktisch insofern, als darin vor allem das Ordnende der Grammatik (damit zusammen allerdings auch das Beruhigende der vokabulären Konventionalität) getroffen werden soll. [ÜL 162]

Auch hier macht Heißenbüttel deutlich, dass er den Beginn dieser Entwicklung bei den Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre sieht, denn er spricht häufiger von der Literatur des 20. Jahrhunderts als Zeitraum der Entwicklung von antigrammatischen Texten. Anti-Grammatik meint dabei nicht nur den Verstoß gegen grammatische Strukturen, Grammatik versteht Heißenbüttel ebenfalls als traditionellen Regelkanon, der formuliert, wie die »Sondermodelle« der Poesie von der Alltagssprache abgegrenzt werden – etwa durch metaphorisches Sprechen. Auch gegen diese eingeführte poetische Grammatik können die neueren Tendenzen der Gegenwartsliteratur rebellieren. Wollte man das auf die von Heißenbüttel behauptete Grenze zwischen Trakl und der konkreten Poesie beziehen, wäre Trakls Lyrik als die äußerste Position innerhalb des Regelkanons lesbar, also grammatisch, weil er noch metaphorisches Sprechen, wenn auch in extremer Verrätselung, betreibt. Die konkrete Poesie ist dagegen antigrammatisch, weil sie versucht, metaphorische Lesarten zu verhindern.

Differenziert man die beiden antigrammatischen Verfahrensweisen, die Heißenbüttel beschreibt, dann besagt das antisyntaktische Prinzip,

daß die Sprache durch syntaktische, ja vokabuläre Destruktion und Reduktion, durch alogische Koppelungen, durch neue syntagmatische Verfahren, durch Benutzung phonetischer Unbestimmtheiten und typografischer Ergänzungen und ähnlicher dem Bereich der grammatisch bestimmten Redeweise entzogen wird. [ÜL 166]

Diese Verfahren sieht Heißenbüttel als der im engeren Sinn experimentellen Literatur zugehörig. Die Sprache verliert durch diese literarischen Ar-

beitsweisen ihre »Fähigkeit, ein eindeutiges, konventionell überlieferbares Orientierungs- und Verständigungsmittel zu sein« [ÜL 166 f.]. Angegriffen werden vor allem die grammatisch-syntaktische Logik und der Nominalismus der Vokabeln, das heißt die konventionelle Bedeutung der Worte. Die Auflösung der Syntax ist dabei kein neues Verfahren – Heißenbüttel nennt selbst Beispiele aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa die italienischen Futuristen, man könnte sicher auch an dadaistische Texte denken –, vielleicht kann man am ehesten von einer Radikalisierung der experimentellen Schreibweisen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen. Heißenbüttel betont dabei aber, dass es ihm nicht um »linguistische Experimentierwut« geht, sondern darum, »das Risiko einer absoluten Überschreitung der eingefahrenen Erfahrung auf sich« zu nehmen [ÜL 168]. Diese Wirkung wird möglicherweise zu diesem literaturgeschichtlichen Zeitpunkt, also am Beginn der 1960er Jahre, am ehesten dadurch erzielt, dass die Syntax von ganz alltäglichen Sätzen gestört wird:

1 Mann	auf	1 Bank	
1 Zwieback	in	1 Hand	
		1 Hand	
	in	1 Hand	und
1 Mann			und
1 Zwieback			und
		Hand	
	in	Hand	und
	auf	1 Bank	
1 Zwieback			und
Krümel			[T1-6, 135]

Im Gegensatz zum dadaistischen Eingreifen ins Wortmaterial – etwa bei Hugo Balls Gedicht *Karawane* – ist das Wortmaterial in Heißenbüttels Text intakt. Verglichen dagegen mit Kurt Schwitters Spiel mit Sinnhaftigkeit in seinem Gedicht *Anna Blume* entsteht die Irritation bei Heißenbüttel nicht über die Semantik; die Worte in seinem Gedicht und die Zusammenhänge, die sie aufrufen, sind vollkommen alltäglich. Dagegen ist die Syntax auf ein Minimum reduziert, und in dieser syntaktischen Reduktion entsteht Mehrdeutigkeit. In der Anordnung der Worte wird zudem die Fläche des Papiers ins Spiel gebracht, sodass auch die Leserichtung nicht als eindeutig verstanden werden muss. Dabei kann man vielleicht von einer Tendenz zur syntaktischen Destruktion sprechen, dagegen bleibt die konventionelle Bedeutung der Worte bestehen. Das Ende des Gedichts kann ja sogar als eine Art von *Pointe* verstanden werden, die auf eine intakte semantische Ebene weist. Der logische Zusammenhang wird allerdings nicht syntaktisch hergestellt, sondern entsteht im Kopf des Lesers. Dieser erlangt in der Aus-

einandersetzung mit dem Gedicht idealiter ein Bewusstsein darüber, mit welchen sprachlichen Kopplungen er sonst üblicherweise Bedeutung konstruiert.

Möglichweise wird gerade dadurch die »eingefahrene Erfahrung« mit Sprache überschritten. Heißenbüttels Verfahren zeigt damit durchaus Parallelen zu anderen Texten im Umkreis der konkreten Poesie, aber nicht nur zu diesen. Die Reihung und die Wiederholung eines relativ simplen Vokabulars ähnelt etwa Gomringers *avenidas y flores*, das dieser als beispielhaft für die konkrete Poesie bezeichnet.⁵ Die Verwendung von alltäglicher Sprache, der von den an konventionelle Lyrik gewöhnten Lesern gern der Vorwurf der Geheimnislosigkeit gemacht wird, findet sich in den 1960er Jahren aber auch in den Gedichten Rolf Dieter Brinkmanns, ohne dass Heißenbüttel natürlich den Bereich der Pop-Kultur ähnlich deutlich in seine Texte hereinnähme.⁶ Brinkmann wiederum treibt den Prozess der syntaktischen Reduktion nicht so weit voran wie Heißenbüttel, auch wenn er ebenfalls die Syntax brüchig werden lässt.

Die zweite Verfahrensweise, die der Reproduktion, geht nicht destruiierend, sondern zitierend vor. Denn das Prinzip der Reproduktion ist bestimmt von der Rekapitulation von Stereotypen, Redensarten und Sprichwörtern. Die Reproduktion wiederholt einen »real (und das heißt zunächst: gesellschaftlich) abgrenzbaren Sprachbereich«, indem sie »gleichsam in einer Art von Mimikry in diesen Sprachbereich hineinkriecht und ihn ohne Rücksicht auf seine Grammatik rekapituliert.« [ÜL 164 f.] Heißenbüttel zeigt dieses Verfahren anhand eines Songs der *Mutter Courage* aus dem gleichnamigen Stück von Brecht und nennt aus der Gegenwartsliteratur Arno Schmidt und Raymond Queneau als Autoren, die dieses Verfahren anwenden. Da der reproduzierte Sprachbereich durch die Zugehörigkeit zu bestimmten gesellschaftlichen Gruppen definiert ist, zählt Heißenbüttel hier eine ganze Reihe von Romanautoren auf, weil der Roman, wenn er größere Zusammenhänge herstellt, dies häufiger im Kontext der Gesellschaft tut. Schmidt ist der einzige Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, den Heißenbüttel mit Namen nennt. Erstaunlich ist, dass Heißenbüttel keinen der Autoren aus dem Kreis der Gruppe 47, also etwa Grass oder Walser, erwähnt. Dabei ließe sich ja durchaus überlegen, ob Grass' *Blechtrommel* nicht auch durch das Prinzip der Reproduktion – näm-

5 Eugen Gomringer: vom vers zur constellation. In: E.G. (Hrsg.): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Stuttgart 1972, S. 153–158, hier S. 158.

6 Vgl. dazu: »Häufig höre ich von Leuten, denen ich meine Sachen zeige, daß dies nun eigentlich keine Gedichte seien, und sie glauben, damit das entscheidende Urteil ausgesprochen zu haben. Sie sagen, das hier sei ja alles einfach, man könne es ja verstehen, und das wiederum macht ihnen meine Gedichte unverständlich« (Rolf Dieter Brinkmann: Standphotos. Gedichte 1962–1970. Reinbek 1980, S. 186).

lich des kleinbürgerlichen Verhaltens und Redens im Nationalsozialismus – bestimmt ist, das durch die Perspektive Oskars allerdings ein Stück weit aufgelöst wird.⁷

Heißenbüttel unterscheidet bei der Verfahrensweise der Reproduktion dann noch einmal zwischen verdeckter und offener Reproduktion. Schmidts Erzählweise zählt er zur verdeckten Variante, als Spielart der offenen Reproduktion sieht Heißenbüttel dagegen die Montage:

In der Montage, die das vorgeprägte Sprachstück sozusagen unvermittelt der grammatischen Logik entzieht, die diese übernommenen Sprachteile zusammensetzt in einer Weise, die nicht ideell und nicht symbolisch entschlüsselt werden kann, wird gleichsam der Prozeß des antigrammatischen Sprechens selbst aufgedeckt. In der Reproduktion der Montage enthüllt die Sprache den Zustand ihrer eigenen Objektivierung, sie erkennt sich selbst, und das ist das Kriterium ihrer Literarität. [ÜL 165]

In der Montage wird ein Element aus dem syntaktischen Zusammenhang gelöst, in den es eigentlich gehört. Die Schnittstellen, an denen es mit einem neuen Kontext verbunden wird, dürfen dabei nach Heißenbüttel nicht symbolisch lesbar sein und so eine neue homogene »Grammatik« schaffen, sie sollten also als Bruchstellen erkennbar bleiben. Hier nennt Heißenbüttel als Beispiele ausschließlich der Moderne angehörige Autoren; Gertrude Stein, die Dadaisten und die Surrealisten, deren Umgang mit der Montage dann von der gegenwärtigen Literatur übernommen werden kann. Heißenbüttels eigene Praxis folgt dabei seinen Ausführungen, wie an *D'Alemberts Ende* erkennbar ist, aber auch in den *Textbüchern* lassen sich bereits Beispiele für diese Form der Montage erkennen. Gleichzeitig eröffnet die Technik der Reproduktion, wie sie die Montage kennzeichnet, eine Differenz – ein Grund dafür, dass das montierte Stück nicht homogenisiert und dem neuen Text angepasst werden darf. Diese Differenz in der Wiederholung macht die Spezifik von Heißenbüttels Montagekonzept aus.

Erkennbar wird durch diesen Einsatz der Montage auch eine Frontenbildung innerhalb der Gegenwartsliteratur. Verursacht durch die Ablehnung einer bestimmten Form von politischer Literatur, wie sie seiner Meinung nach im *Kursbuch* gefordert wird, lehnt Heißenbüttel auch Dokumentarliteratur ab:

Das führte aber ebenso in der Frage nach der unmittelbaren politischen Wirksamkeit von Literatur, zu einer Wiederbelebung von Dokumentarliteratur mit

⁷ Vgl. den Hinweis Klaus Ramms auf die Nähe von Verfahrensweisen von Grass, Peter Weiss und Heißenbüttel: »... wenn man sich methodisch weiterbewegt ...« (Anm. 4), S. 134.