

Paul Konrad Kurz SJ

Skelette des Sagbaren — Demonstrationen einer Welt

Zu den Vers-Texten von Helmut Heißenbüttel

Beda Allemann, der Schweizer Literaturhistoriker, fände es „sehr beunruhigend, wenn es Heißenbüttel nicht gäbe“. Er findet „elementare Linien“ im „Kraftfeld“ seiner Sprache, eine neue „Konstruktivität“. Georg Böse signalisiert die „Überschreitung der Grenze des Zumutbaren“. „Montage-Effekte“, „schärft unser Wahrnehmungsvermögen erheblich“, „poetologische Experimente“, „Sprachunbefangenheit“ mit „selbstquälerischem Einschlag“, notiert der kritische K. A. Horst. „Saubere gearbeitet“ konzediert D. Hasselblatt; „interessant, aber ohne Notwendigkeit“, wendet er ein, „Masche und nicht Stil“. Nicht erst bei Franz Mon, „schon bei Heißenbüttel“ sei „der Zerfall des Wortes, die Zerlegung in Silben und der Weg zum Lettrismus angelegt“, poltert der greise Erich von Kahler. „Heißenbüttel setzt in seinen Textbüchern die Sprache Zerreißproben aus“, kontert zustimmend der jüngere Heinrich Vormweg. Der ebenfalls junge Horst Bienek erklärt unumwunden: „Das ist nun wirklich nichts anderes als intellektuelle pop-art; statt leerer Konservendosen werden Vokabeln geklebt.“ Karl Schwedhelm, ein Schriftsteller-Kritiker der mittleren Generation, als Leiter der Literatur-Abteilung im Stuttgarter Funkhaus dem Schriftsteller Heißenbüttel als Leiter der Abteilung Radio-Essay im gleichen Funkhaus möglicherweise verbunden, sieht trotz eines „fast studenhaften Verfahrens mit der Sprache Gebilde von einer strengen formalen Logik entstehen. Äußerster Ernst ist hier am Werk, der es sich nicht leicht macht, sich nicht auf Intuitionen hinausredet und nichts der Willkür oder dem Zufall überläßt“. Lassen wir dahingestellt, ob jemals einer, der mit Verstand Verse schrieb, es sich leicht machte und etwas der Willkür oder dem Zufall überließ. Jürgen Becker, in seinen Anfängen ein Jünger Heißenbüttels, meint, es gehe in der heutigen Literatur darum, „das subjektive Erkenntnisverlangen einzulösen und Licht ins verstörte Bewußtsein zu bringen. Davon kündigt Heißenbüttels Schreiben“. „Die veränderten Erfahrungen der zeitgenössischen Realität liegen seiner Schreibweise je schon zugrunde.“ Heißenbüttel also ein säkularisierter Kündler? Kurt Leonhard, ein Kenner gegenwärtiger Lyrik – er wurde von Heißenbüttel mit der Widmung von „Pamphlet IX“ beehrt – glaubte beobachten zu können, daß es auf der Stilstufe Heißenbüttels „keine Metaphern mehr gibt, keine Bilder, oder wenigstens, die Bilder und der bildliche Ausdruck verschwinden von Buch zu Buch immer konsequenter aus seinen Arbeiten“. Peter Hamm, Lyriker und Herausgeber einer Lyrik-Anthologie der jüngsten Generation,

zählt Heißenbüttel zu jenen „Erstellern von Konstellationen, Kombinationen, Topographien etc.“, deren „Texte der realen, mithin der verbalen Umwelt entfremdet“ sind. „Die Verabsolutierung der Sprache, wie sie aus den theoretischen Äußerungen der Heißenbüttel, Bremer, Mon, Gomringer, Kriwet etc. ablesbar ist, entsprang und entsprach genau der allgemeinen Kommunikationsunfähigkeit innerhalb der spätbürgerlichen Gesellschaft. Die abstrakt gewordene Welt erscheint in diesen Texten gleichsam als Schattenspiel, das die zusammenhanglos erscheinende Wirklichkeit auch strukturell in sich aufgenommen hat ... Absichtlich zerstörte Syntax und Reduktion allein wiesen eben noch keine Alternative auf, eher führten sie noch tiefer in die Sackgasse.“ Das sind Stichworte und Urteile aus dem Register der Kritik¹. Sie bezeichnen ein breites Feld der Teilnahme. Es reicht von der Zustimmung über Vorbehalte bis zum harten Nein. Wer sich den Texten nähert, tut gut, die Affekte an die Leine und dieses Feld zur Kenntnis zu nehmen.

Was spricht aus Heißenbüttels Vers-Texten? Geschärfte Wahrnehmung? Hermetischer Tiefsinn? Teilsinn? Mangel an Sinn? Und wenn Mangel, einer, der zu Lasten des Autors oder zu Lasten der von ihm beschriebenen Welt geht? Oder etwa beides? Reduzierte Wirklichkeit und reduzierte Wahrnehmung? Schrumpfsinn und Schrumpfform in einem komplizierten Ineinander von Notwendigkeit und Nicht-Notwendigkeit? Heißenbüttel nennt seine Versgebilde nicht Gedichte, sondern „Texte“. Seine Textbücher enthalten auch Prosa-Verdichtungen. Hier soll nur auf die Verse eingegangen werden. Das Wort „Text“ ist zunächst neutral gemeint. Es verhindert vorgängige Erwartungen und Kategorien der Lyrik (wie der Epik), distanziert sich von der Tradition, öffnet den Raum der Gattung. Unterziehen wir uns den von den Kritikern und von Heißenbüttel selbst geforderten „Exerzitien“ einiger Texte, um so zu kosten und am Ende vielleicht Ansätze zu einem Urteil zu gewinnen.

Das Sagbare sagen

„Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt“, konstatiert L. Wittgenstein am Ende seines 1918 abgeschlossenen, 1921 erstmals gedruckten, in den fünfziger Jahren von einigen nach neuer Sachlichkeit

¹ B. Allemann in: *litterarium* 7. Herbst 1960 (Hauszeitschrift des Walter Verl. Olten, Freiburg); G. Böse, Rechenschaftsbericht in Leinen. Rezension des „Jahresring 59/60“, in der *Süddeutschen Zeitung*; K. A. Horst, Besprechung von „Textbuch 1“, „Textbuch 2“, „Textbuch 4“, in: *Merkur* 1961 (nr. 158) 389 ff.; 1962 (nr. 169), 294 f.; 1964 (nr. 199), 885 ff.; D. Hasselblatt, *Lyrik heute. Kritische Abenteuer mit Gedichten* (Gütersloh 1963; sm. 201) 77; E. v. Kahler, *Form und Entformung II*, in: *Merkur* 1965 (nr. 206), 424; H. Vormweg, *Material und Form. Zur Ästhetik der modernen Literatur*, ebd. 434; H. Bienek, Rückseite von Heißenbüttel, Textbuch 5; K. Schwedhelm, *Das Gedicht in einer veränderten Wirklichkeit*, in: *Zeitalter des Fragments. Radio-Essays des Süddeutschen Rundfunks* (Herrenalb 1964) 154; J. Becker, *Helmut Heißenbüttel*, in: *Schriftsteller der Gegenwart* (Olten u. Freiburg 1963) 146, 148; K. Leonhard, *Moderne Lyrik. Monolog und Manifest* (Bremen 1963) 187; P. Hamm, *Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit. Nachwort zu „Aussichten“*. Junge Lyriker des deutschen Sprachraums (München: Biederstein 1966) 328 f.

und Logik sich streckenden deutschen Schriftstellern neu entdeckten „Tractatus logico-philosophicus“ (Satz 6. 53). In der Einleitung schreibt Wittgenstein: „Man könnte den ganzen Sinn des Buches etwa in die Worte fassen: Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“ (vgl. Satz 4. 116 und Satz 7). „Heutige Dichter“, schrieb K. Leonhard 1963, „berufen sich auf Wittgenstein: ‚Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.‘“² Einen Widerhall Wittgensteinscher Sätze im Literarischen findet man auch bei Heißenbüttel. Wittgensteins Grundsatz vom Sagbaren entwickelt er zur logischen Reihe.

das Sagbare sagen
das Erfahrbare erfahren
das Entscheidbare entscheiden
das Erreichbare erreichen
das Wiederholbare wiederholen
das Beendbare beenden

das nicht Sagbare
das nicht Erfahrbare
das nicht Entscheidbare
das nicht Erreichbare
das nicht Wiederholbare
das nicht Beendbare

das nicht Beendbare nicht beenden³

Das ist logisch. Das ist klar. Das ist streng gebaut. Zwei parallel gesetzte Strophen, die erste grammatisch positiv, die zweite negativ formuliert. Wortwahl, Wortfolge und Zeilenfolge der zweiten Strophe sind gegenüber der ersten in nichts verändert, ausgenommen die Negation und die Kürzung. Die Negation „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ steht bereits als Schlusssatz in Wittgensteins Traktat. Zuvor heißt es von der Philosophie: „Sie soll das Denkbare abgrenzen und damit das Undenkbare. Sie soll das Undenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen. Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt“ (Satz 4. 114 und 4. 115). Die Grundworte „das Sagbare“ und „das Unsagbare“ des Heißenbüttelschen Textes sind also dort bereits vorhanden. Sprachlich fällt auf, daß den Zeilen der ersten Strophe das Subjekt fehlt und ein finitives Verb, den Zeilen der zweiten Strophe sogar das Infinitiv-Prädikat. Dieses Prädikat wird vom Leser mit jeder Zeile erwartet, vom Autor aber hinausgeschoben bis über das Strophenende. Erst in einer abgesetzten Schlußzeile erscheint es, einem glatten Weiterlaufen von Vers und

² Kurt Leonhard a.a.O. 47. Vgl. Helmut Heißenbüttel, *Über Literatur* (Olten, Freiburg: Walter 1966) 236.

³ Von Helmut Heißenbüttel sind bisher erschienen: *Kombinationen* (Eßlingen 1954); *Topographien* (Eßlingen 1956); *Textbuch 1, 2, 3, 4, 5* (Olten, Freiburg: Walter 1960, 1961, 1962, 1964, 1965). „Das Sagbare sagen“ erschien bereits in „Kombinationen“. Der Text wurde in *Textbuch 1* aufgenommen.

Erwartung in der zweiten Strophe Widerstand, Spannung und überraschend eine Pointe entgegensetzend.

Jede Verszeile der ersten Strophe setzt ein Objekt und, in figura etymologica, einen Teil des Prädikats. Wer ist das Subjekt der Sätze? Und um welche Aussageform handelt es sich? Um Indikativ? Konjunktiv? Imperativ? Der über die vermeintliche Verätselung aufgebrachte Leser wird sich möglicherweise erinnern, daß er diese Art verkürzter Sätze bis zum Überdruß aus dem Alltag kennt. „Rechts gehen“, „Auf Vorfahrt achten“, „Rauchen verboten“, „Nicht aus dem Fenster lehnen“ heißen Verkehrsvorschriften dieser hochorganisierten Welt. Obschon Verkürzungen, sind die Aussagen eindeutig. Niemand fragt nach dem grammatikalisch ausgelassenen Subjekt und dem fehlenden verbum finitum. Wer ist gemeint? Jedermann. Wie heißt das dem Infinitiv zugehörige Hilfszeitwort? „Muß“ oder „darf nicht“. Im Dekalog heißt Herr Jedermann „Du“, das Müssen und nicht Dürfen „du sollst“ oder „du sollst nicht“. Ob man Heißenbüttels Textzeile ergänzt: Jedermann muß (soll) das Sagbare sagen, oder: Du sollst das Sagbare sagen, bleibt sich gleich. Jede Zeile also Anrede und Imperativ – des Autors an sich selbst und des Autors an den Leser. Erfordert die erste Strophe nur eine geringe produktive Ergänzung, so wird es bei der zweiten schwieriger. Ist zu ergänzen:

das nicht Sagbare nicht sagen
das nicht Erfahrbare nicht erfahren
das nicht Entscheidbare nicht entscheiden (usw.)

oder:

das nicht Sagbare nicht beenden
das nicht Erfahrbare nicht beenden
das nicht Entscheidbare nicht beenden (usw.)?

Aus formaler Parallele der zweiten Strophe mit der ersten ergibt sich die erste Möglichkeit, aus der abgesetzten Schlußzeile („das nicht Beendbare nicht beenden“) mit Rückbeziehung auf die vorausgehende Strophe (die ja eines Infinitiv-Imperativs bedarf) die zweite. Der Autor muß diese Nicht-Eindeutigkeit gesehen und gewollt haben. Die Textanalyse läßt beide Möglichkeiten offen. Also müssen beide gemeint sein. Was auf diese Weise entsteht, ist ein kunstvolles Ineinander, ein Wortspiel auf zwei Ebenen. Schon auf der ersten muß man fragen: soll, darf oder kann man das nicht Sagbare nicht sagen, das nicht Erfahrbare nicht erfahren? Soll man das nicht Sagbare nicht sagen, weil man es nicht sagen kann? Wenn man es aber nicht sagen kann, darf man nicht so tun als ob man es sagen könnte. Schon auf dieser Ebene ein Spiel mit mehreren Bällen. Es erhebt sich weiter die Frage, ob das nicht Sagbare absolut, das heißt in keinem Fall und zu keiner Zeit sagbar ist – oder aber nur relativ, d. h. für jetzt und unter diesen Umständen für diese Person. Dann gilt die zweite Möglichkeit: das nicht Sagbare nicht beenden; denn die jetzige Nichtsagbarkeit könnte eine spätere Sagbarkeit

werden. Die Grenzen des Sagbaren könnten m. a. W. hinausgeschoben werden. Daß man das Sagbare sagen und das nicht Beendbare nicht beenden soll, ist eindeutig. Die Zweideutigkeit liegt in dem, was man gegenüber dem nicht Sagbaren tun muß und kann. Aus ihr gewinnt der Text Spannung, Dichte und etwas Änigmatisches. Entweder das Sagbare ist überhaupt nicht sagbar – oder es ist später sagbar. In keinem Fall soll man so tun, als ob es hier und jetzt sagbar wäre. Im zweiten Fall soll man sich mit der Nicht-Sagbarkeit nicht zufrieden geben, sondern Anstrengungen zu Möglichkeiten des Sagbaren machen.

Die so formulierte Aussagereihe von Imperativen menschlichen Tuns kann von einem Juden, Marxisten, Christen, Atheisten, von einem Naturwissenschaftler, dem Mann auf der Straße, einem Dichter angenommen werden. Es wird nicht gesagt, was erfahrbar, was entscheidbar, jetzt oder später erreichbar ist. Jeder kann ein Was auf seine Weise interpretieren. Der Text bezieht sich also auf keinen Inhalt. Er ist rein formales Programm, formal-literarisches Credo. Als solches steht er als Eingang zu allen Texten. Man wird fragen, was die Texte als sagbar, nicht sagbar, jetzt nicht sagbar, als erfahrbar, wiederholbar, nicht beendbar usw. zeigen.

Einfache Sätze

Ein Jahr früher, bereits 1953, schrieb Heißenbüttel den Text „Einfache Sätze“. Er wurde zuerst in „Kombinationen“ veröffentlicht und eröffnet nunmehr Textbuch 1.

einfache Sätze
während ich stehe fällt der Schatten hin
Morgensonne entwirft die erste Zeichnung
Blühn ist ein tödliches Geschäft
ich habe mich einverstanden erklärt
ich lebe

Das ist kein formal-logisches Programm, sondern ein Bekenntnis inhaltlicher Art, die Erklärung eines fundamentalen Einverständnisses⁴ und eine Erkenntnis, die als moderne schriftstellerische Parallele zu Descartes' „cogito, ergo sum“ zu bezeichnen ist.

Die erste Zeile des Textes ist Überschrift. Die folgenden – jede Zeile ein Satz – sind formal und inhaltlich einfache Sätze. Der Text faßt drei Sinneinheiten, denen das Gewicht von Strophen (im traditionellen Gedicht) zukommt: Die zwei ersten Zeilen enthalten eine Beobachtung und eine Feststellung, die mittlere eine Sentenz, die beiden letzten ein Bekenntnis. Der Text setzt an einem Vorgang, einem Geschehen an. Die übrigen Aussagen resümieren die aus Einzelbeobachtungen und Fakten sich ergebende Erkenntnis. Das sprechende „ich“ steht von Anfang an im Geschehen drin. Wo es steht,

⁴ Zu vergleichen wäre die Art und Form des Einverständnisses bei Heißenbüttel etwa mit den lyrischen Texten Enzensbergers, Ingeborg Bachmanns, Paul Celans – oder gar einer Nelly Sachs.

wie lange es schon steht, ob es gerade erst aufsteht, wie es sich befindet – das alles wird nicht gesagt und ist offenbar unwichtig. Der Grad der Abstraktion und Reduktion des Textes hat solche Einzelheiten hinter sich gelassen. Der Schatten, den die Morgensonne wirft, ist der des sprechenden Ich. Er macht das Ich auf das eigene Dasein aufmerksam. Die Sonne zeigt dem Menschen seine Gestalt vor. Das Schattenwerfen wird als Entwerfen, der Schatten selbst als Zeichnung bezeichnet, wodurch das Geschäft des Vorzeigens mit dem Prozeß künstlerischen Herstellens verglichen wird und offenbar in eine besondere Beziehung zum Text-Ich tritt. Die nächste Zeile mit der sentenzhaften Feststellung „Blühen ist ein tödliches Geschäft“ ergibt sich nicht unmittelbar aus dem Gesagten. Die Zwischenstufen der einzelnen Beobachtungen und Erfahrungen, die zu diesem Satz führten, werden nicht genannt, sowenig wie die Beziehungen der Sonne zum Leben im einzelnen.

Trotz Abstraktion, Reduktion und parataktischer Fügung der Zeilen ist ein ursächlicher Zusammenhang Sonne – Leben – Blühen eingeschlossen. Das Tun der Sonne als „Geschäft“ zu bezeichnen, mag zunächst befremden. „Geschäft“ hängt etymologisch mit schaffen und Schöpfung zusammen. Schon Schiller gebrauchte es in seiner Jugendhymne „An die Sonne“: „Sie aber bleibt in der Höhe . . . und erfüllet ihr großes Geschäft, erleuchtet die Sphären.“ Heißenbüttels Vokabel gehört also wider Erwarten zum klassischen Sprachschatz. Schon mancher hat sich gegen dieses ungeheure Geschäft des Todes aufgelehnt. Aber – und das ist nicht ohne Überraschungseffekt – das Text-Ich protestiert nicht, sondern teilt sein Einverständnis mit, das bereits (in der Vergangenheit) gegebene Einverständnis zum Sosein des Lebens, das heißt zum Tod. Dies geschieht ohne Rhetorik, ohne Pathos, ohne Mitteilung des Gefühls gegenüber wiederholter Schockerfahrung des tödlichen Geschäfts. Der Schlusssatz „ich lebe“ ist formal und als Aussage einfacher nicht mehr denkbar. Auch rhythmisch eine Fermate. Der unterkühlte Wahrnehmungs- und Denkprozeß kommt zur Ruhe. Für ein klassizistisches Gedicht wäre eine solche Schlußzeile undenkbar. Hier zeigt sich die veränderte Bewußtseinslage des modernen Autors, eine neue Descartessche Zäsur. Leben versteht sich nicht mehr von selbst. Es muß ausdrücklich erkannt – und angenommen werden. Vielen Lesern scheint das Nein der Schriftsteller in der Literatur nach 1945 zu überwiegen. Genaueres Zusehen entdeckt allenthalben Spuren und Formen des Einverständnisses. So bekennt z. B. in Max Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“ der Erzähler am Ende seiner tragikomischen Ehegeschichte unerwartet: „Leben gefällt mir“. Staunen und Zustimmung bei Frisch wie bei Heißenbüttel angesichts des „tödlichen Geschäfts“.

Emotional kann man auf Heißenbüttels Text verschieden reagieren. Ein Leser der FAZ tat es so: „In dieser kargen Verknappung ist das Gebilde unfähig, emotionenweckende sinnliche Eindrücke, komplexe Erkenntnisse zu entfachen . . . Dem Sprachgebilde fehlen sowohl die spielende Leichtigkeit und Anmut als sinnliche Reize, als auch mit seiner prätentösen Gebärde ein bemerkenswerter Gehalt.“ Begründung: „Denn wo dieser Gehalt nicht in ein erregendes Wort gefaßt ist, da fehlt er eben.“

Der, wohl ältere, Leser-Kritiker kommt mit seinen klassizistisch-romantischen Maßstäben an diesen spröden, intellektuellen Text offenbar nicht mehr heran. Sein Schlußsatz macht das deutlich: „Ein Gedicht wie das zitierte kann ich nicht schlecht oder gut nennen, es erscheint wesenlos und überflüssig.“⁵ Es ist zweifellos weder wesenlos noch überflüssig. Voraus ging dieser Ablehnung freilich ein enthusiastisches Eulogium des Gedichts durch den der jüngeren Schriftsteller-Generation angehörigen Gert Kalow. In seiner Ausdeutung müssen die Verse auch als zeitgeschichtliche Schlachtschüssel herhalten: „Während ich stehe, fällt der Schatten hin‘: das ist 1945; die Dunkelheit fällt ab wie ein schwarzer Mantel, wird zum Schatten, der aber zugleich das Ich determiniert; das Ende der Tyrannei kommt wie Morgensonne; aber die Freiheit wird nicht bejubelt, sondern als schwer lastende Aufforderung erkannt“, denn „Blühn ist ein tödliches Geschäft“⁶.

Der Text „das Sagbare sagen“ war ein formales Programm. Die „einfachen Sätze“ setzen ein inhaltliches. Hinter solchen Sätzen steht kein geschlossenes Weltbild mehr, keine Weise der Überlieferung und des vororientierten Anschauens, keine selbstverständliche Eingliederung in Kosmos und Welt. Im Text „Pamphlete VI“ aus dem folgenden Jahr (1954) wird die einfache Zustimmung aufgehoben:

ich erkläre mich einverstanden
ich erkläre mich nicht einverstanden
ich sage die Wahrheit
ich sage nicht die Wahrheit

Kontradiktorisch, ohne daß eine höhere Synthese gezeigt würde, stehen die Aussagen gegeneinander. Das irritiert. Das provoziert. Man sollte sich dagegen nicht gleich sperren. Wem oder wozu sich das Ich einverstanden und nicht einverstanden erklärt, wird zwar nicht gesagt. Aus dem Zusammenhang der „Pamphlete“ betrachtet, ist nicht das Grundeinverständnis gegenüber dem Leben gemeint, sondern das Einverständnis zu Formen und Fakten des öffentlichen Lebens. Mal stimmt das Ich zu, ein andermal nicht. Beides stößt in der gleichen Person zusammen, die sich sehr wohl darüber wundern kann. Ja, es ist sogar ein Sowohl-als-auch denkbar, eine ambivalente Haltung, ein teils-teils. Das gilt besonders für die folgenden Sätze: „ich sage die Wahrheit / ich sage nicht die Wahrheit.“ Man denke bei diesem Sowohl-als-auch an Luthers „simul iustus et peccator“. Luther machte freilich die Aspekte deutlich, unter denen die eine oder die andere Seite der menschlichen Existenz sich Geltung verschaffte. Heißenbüttel tut das nicht. Sein Text nimmt auf diese Weise nicht nur zu an pamphletistischer Provokation. Er wird auch weitmaschiger, ungenauer. Damit macht er es sich leichter, dem Leser schwerer. Möglicherweise ist solche Antithetik und Schwebehaltung von Wittgensteins späterer Philosophie inspiriert. Im „tractatus logico-philosophicus“ sagte er noch: „Die Wirklichkeit muß durch den Satz auf ja oder nein fixiert sein“ (Satz 4. 023), ver-

⁵ FAZ v. 6. 3. 1964.

⁶ FAZ v. 4. 3. 1964.

trat „eine Art absoluter Kategorizität“. Später setzt er „eine ständige Dialektik von These und Gegenthese“⁷.

Daß hinter Heißenbüttels „Pamphleten“ und pamphletistischen Texten eine typisch moderne Form der Kritik und Skepsis lauert, steht außer Frage. Exemplarischen Ausdruck verlieh ihnen Robert Musil in seinem „Mann ohne Eigenschaften“. Kein Zufall, daß Musil in Heißenbüttels „Pamphlet III“ (einem siebenzeiligen Text mit sieben Zitaten aus sieben Autoren) zu Wort kommt: „Haltung: die eines Mannes, der auch mit sich selbst nicht einverstanden ist.“ Bei Musil brechen die Hydraköpfe eines Intellekts hervor, der die Schwelle der Kritik in Richtung einer totalen Kritik überschreitet. Ein Intellekt, der mit seiner ganzen mathematischen Logizität und Sagazität nicht einsieht, daß er der Mitteilung, der Hinwendung zu einem Du und kleiner, bescheidener schöpferischer Akte der Liebe unfähig ist, zeugt seinerseits eine pathologische Gestalt. Keine Versöhnung mit dem Komischen und Kompromißlichen Mensch. Die Fähigkeit des Verzeihens fehlt. Züge einer totalen Kritik deuten sich in der Gesamtrichtung von Heißenbüttels Texten an. Sie leben und kranken von Kritik.

Topographien

Das sind keine „einfachen Sätze“ mehr. Das Vokabular ist schwieriger, die gedanklichen Sprünge sind größer, das Ineinander von Außen und Innen ist komplizierter geworden. Die Verbindung von Bild, Metapher und Begriff, von Name, Zitat und Beschreibung, von Anschauung und Abstraktion, Statik und Bewegung zeigt ein Muster eigener Art. Wer sich diesem Textgebilde vom herkömmlichen Gedicht her nähert, findet es fremd. Verschmelzung von Zitat, Bild und Gedanke einschließlich des Fremdwortzitats gab es freilich schon bei Ezra Pound und T. S. Eliot. Im deutschen Sprachraum artikulierte der Text zur Zeit seiner Entstehung formal und inhaltlich Neues. „Topographie, griechisch Ortsbeschreibung; Örtlichkeit, also eines Landes und seiner einzelnen Gebiete und Orte“, zitiert der Verfasser aus dem Brockhaus und stellt die Information, nicht ohne Ironie, seinem Text voran. Er erschien erstmals 1956 im gleichnamigen Versband und wurde wegen seiner grundlegenden Beschreibung einer Örtlichkeit und eines Bewußtseins von Örtlichkeit in „Textbuch 1“ aufgenommen. Man kennt Topographien aus der Geographie, heute meist aus Merians Stichen. Im literarischen Bereich gab es sie als Landschafts- und Städtegedichte. Sie wurden in der Renaissance und bei den Humanisten gepflegt, zumal das Lob einer Stadt von den Stadtvätern gebührend honoriert wurde. Landschaftsgedichte beschreibender Art gab es in ungefähr allen europäischen Literaturen. Sie waren reine Natur- oder Natur- und Stimmungsgedichte. Man denke etwa an Goethes „Ilmenau“, an Eichendorffs „In

⁷ Zur Entwicklung Wittgensteins siehe Wolfgang Stegmüller, *Die Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie* (Stuttgart 1965) 526–696.

Danzig“ oder „Wer hat dich, du schöner Wald“. In der „Trauerklage des verwüsteten Deutschland“ aus dem Dreißigjährigen Krieg hat allerdings schon Gryphius eine Topographie gegeben, die über eine bloß abbildende Städte- oder Naturbeschreibung weit hinausreicht. Zu Beginn unseres Jahrhunderts traten an Stelle der Natur bei den Expressionisten die Stadtgedichte. Sie waren nicht Lob der Stadt wie in der Renaissance, sondern Protest, Fluch, Aufzeigen der lebensfeindlichen und dämonischen Mächte der modernen Großstadt (z. B. bei G. Heym, J. R. Becher, A. Wolfenstein, J. van Hoddiss). Was Wunder, daß diese Gattung sich neuerdings bedeutsam verändert? Ging nicht auch hier T. S. Eliot mit seinem „Waste Land“ (1922) voraus?

Topographien

a

atemlos überqueren die Vögel der Weltgeschichte das ungedeckte Gelände
Irreparables Schocks schamlose Haut Verluste
Big Sid Catlett Art Tatum Fats Navarro
Rückerinnerung an den Untergrund meiner eigenen Landschaft
denn ich ein Roman von Gustav Freytag
einzelne weiße rasch über den sichtbaren Umriss wandernde Flecken
eine weiße Möve löst sich aus dem Profil des Flüchtenden
abgefallene Gesichter auf den Treppen der U-Bahnschächte
die Gesichter der Toten
in rasender Eile vermehren sich die Glühpunkte der Nacht
rostige Kastenformen schaukeln langsam verzweifelt unaufhaltsam in die
stahlblaue Schutzschicht

b

Zeit
Vorzeit nimmt zu Zukunft ab
zwischen den rostgelben Oktoberbäumen bewegen sich die zitronengelben Autos
die schwärzliche Schönheit einer Hortensienmumie
der langsame Schritt der nichts Erwartenden
Zeitverlust
das Aufhören der Identität auf der Brücke
Spuren von Anis in der Luft
Türen von Anis
death is so permanent
die Messingstäbe des Zeitbewußtseins schlagen blind aneinander

c

unaufhörlich begegnen sich in den gegeneinander bewegten Strömen dieselben Gesichter
die Lautsprecher reden ununterbrechbar
das Klavierspiel der kleinen Mädchen gräbt einen Tunnel durch die Jahre
der Schrei der Möve der meinen Frühtraum zerschneidet ist immer noch meine Schwester
aus den Tunneln tauchen die beleuchteten Vorderflächen empor
Holzfeuerhimmel der hinten liegenden Gegenden
offenstehende Türen zu abgestellten Eisenbahnwaggonen in der Novembersonne
flachgezogene Rauchgelände über Rangierbahnhöfen

aufgegiterte Spiegelbilder im Wellblech der Kanäle
in diesem Kanal und Brückengelände
die glitzernden Parallelen des vor mir liegenden Geländes

d

Tage abziehen Ärger zählen exakt funktionieren
interesselos an den Interessen der Interessierten
daß mit dem was erreicht werden kann weniger erreicht wird als wenn
nichts erreicht wird
die Verführung zu immer derselben Sorte von Sätzen
Schlupfwinkel Benjamin Peret und Francis Picabia
stornierte Einfälle
überlebende Gedanken
alles ist anders als seine Hypothese
die Wahrheit ist mein Gedächtnis
ich sammle Passanten die vor sich hin reden
ich bedeute das Fehlen der Gedanken in den abgefallenen Gesichtern

e

inhaltlose Sätze im Nachtdrift
wirklich nächtliche Straßenbahngesprächsfetzen
Stimmen über dem Eis
das menschenleere Gesicht das ich erkenne
ein Tag vor Weihnachten
Nachtland Nachtblau
geflügelte Peripetie der Nacht
die milchbraune Kreisform
jetzt
jetzt jetzt jetzt

Im Streben nach neuer Objektivität (man denke an die Bemühungen des *nouveau roman* seit den fünfziger Jahren) ist Beschreibung ein typisch modernes Stilmittel. Die dahinterstehende schriftstellerische Haltung hebt sich deutlich ab gegen die „Sturz-und-Schrei“-Poesie der expressionistischen Epoche. Der Ort, der im vorliegenden Text beschrieben wird, ist eine Großstadt. Daß Hamburg Bild steht, ist nicht wichtig, mag aber der Vorstellung des Lesers helfen. Nicht wichtig, weil es um die Individualität dieser oder jener Großstadt nicht geht. Beschrieben wird ein Typisches, das sich von Stadt zu Stadt nur unwesentlich unterscheidet⁸. Dargestellt wird nicht so sehr ein geographischer Ort als ein den Menschen bestimmender, umfassender Lebensraum, in den sich das Text-Ich (wenn man will ein exemplarisch modernes Bewußtsein) eingelassen weiß. Die fünf Textteile beschreiben die eine Örtlichkeit aus Außen und Innen, objektiver Wahrnehmung und subjektivem Bewußtsein unter mehr oder minder verschiedenen Teilaspekten. Eine Art Polyperspektive und Simultaneität ist angezielt. In

⁸ Vgl. dazu das „Gedicht von der Übung zu sterben“ (Textbuch 3), wo Stuttgart-Heslach, Zürich, Alster-Hamburg und Wilhelmshaven nebeneinander gesetzt sind.

die Beschreibung mischen sich subjektive Elemente der Assoziation, der summierenden Feststellung und Deutung. Äußere Örtlichkeit und inneres Bewußtsein heißen die beiden Pole der „Topographien“. Die Polarität Objekt-Subjekt wird deutlich. Was als Struktur zustande kommt, ist nicht etwas Lineares oder eine kausallogisch aufgebaute geschlossene Form, eher ein Zusammentragen von Elementarteilen und -teilchen zu einem (nicht regelmäßig gefügten) Gitter, Raster, Feld des Bewußtseins. Anders ausgedrückt: in ein exemplarisches Bewußtsein trägt sich eine exemplarische Örtlichkeit ein. Aber auch das umgekehrte gilt: in eine exemplarische Örtlichkeit trägt sich ein exemplarisches Bewußtsein ein. Das Ich sucht seinen äußeren und inneren Ort, will sich orientieren in diesem Raum. Die Orientierung gelingt nur zum Teil.

Heißenbüttel selbst unterscheidet „im Prinzip zwei Kategorien von Versen: Sentenzen und Illustrationen. Der Wechsel von einem zum andern bestimmt den rhythmischen Ablauf. Der thematische Zusammenhang läßt sich, wenn man das sagen kann, aus der Abfolge der Sentenzen ablesen. In Topographie a ist das etwas, in dem Reflexion über etwas Allgemeines („Weltgeschichte“) sich mit der über Vorindividuelles („Untergrund meiner eigenen Landschaft“) deckt. Dies gilt für die Topographien insgesamt ... Zeilenweise aufgeteilt: Zeile 1 Sentenz, 2 gemischt, 3 Illustration, 4 Sentenz, 5 Sentenz, 6/7 Illustration, 8/9 gemischt, 10/11 Illustration. Bei den Illustrationen kann es sich um Bildelemente handeln, um Zitate, um Namen oder um Lautelemente (selten). Um Namen handelt es sich in Zeile 3. Es handelt sich um drei relativ früh verstorbene Jazzmusiker: Big Sid Catlett (Schlagzeug), Art Tatum (Klavier), Fats Navarro (Trompete). Die Folge dieser Namen habe ich allein nach dem Klangwert zusammengestellt.“⁹

Mit einer zusammenfassenden Feststellung setzt der Text ein. „Atemlos überqueren die Vögel der Weltgeschichte das ungedeckte Gelände.“ Eine Art Super-Rahmen für den zu beschreibenden Ort. Was geschieht, was befindet sich in dieser Welt und in dieser Stadt? „Irreparables, Schocks, schamlose Haut, Verluste“ (die Satzzeichen seien Lesehilfe). Auch die Assoziation geschieht, das beinahe freie Spiel der Gedanken und die Erinnerung¹⁰. Assoziation: die drei Jazzmusiker. Erinnerung: „Rückerinnerung an den Untergrund meiner eigenen Landschaft“. Auch diese Zeile verkürzt und ohne Verb. Was meint sie? Heißenbüttel gab brieflich Auskunft. „Ergänzt zu einem vollständigen Satz oder vielleicht besser zu einer ausgeführten Überlegung könnte das etwa so heißen: Denn, wenn ich so darüber nachdenke und mir überlege, wie die Hintergründe der Konvention aussehen, in die ich hineingekommen bin, bin ich (oder das, was da bei diesem Ich unten drunter liegt, das, was nachwirkt, nicht vielleicht so etwas wie) ein Roman von Gustav Freytag. Die Abkürzung hat zwei Funktionen. Sie soll einmal Frage und Aussage ambivalent halten und zweitens den Leser zur Ergän-

⁹ Brief Heißenbüttels vom 27. 5. 1966 an den Verf.

¹⁰ Vgl. dazu „die Erinnerung an die Stimme Adolf Hitlers im Radio ...“ aus dem „Lehrgedicht über Geschichte 1954“ (Textbuch 1, 7).

zung reizen, zur, überspitzt gesagt, Assoziationskette zwischen ich und Gustav Freytag.“¹¹ Es folgen nun im Verstext Impressionen und Bilder mit Elementen der Deutung, des Sentenzhaften, der Reflexion. In Zeile 8/9 gehören „abgefallene Gesichter“ und „die Gesichter der Toten“ der deutenden Ebene, „auf den Treppen der U-Bahn-schächte“ der Bildebene an. Ein zusammenfaßbares, mit einem einzigen Satz greifbares Ergebnis, eine Sinnspitze, auf die der Text zuläuft, ein Ordnungsprinzip oder Ordnungsgefüge, das vom Text-Ich gefunden würde, gibt es nicht, kann der Interpret nicht bezeichnen. Heißenbüttel zitierte im Text zuvor, in „Pamphlet III“, den für ihn wichtigen Wittgenstein-Satz „alle Sätze sind gleichwertig“. „Topographie a“ zeigt das. Was beschrieben wird, ist ein unregelmäßiges, im Bewußtsein sich spiegelndes äußeres und inneres Feld.

„Topographie b“ reflektiert „Zeit“, die verlorengehende Zeit („Vorzeit nimmt zu Zukunft ab“, „Zeitverlust“), die Zeit „der nichts Erwartenden“, die trauerschwärze Zeit der Todesnähe („death ist so permanent“¹²), das desorientierte Zeitbewußtsein: „die Messingstäbe des Zeitbewußtseins schlagen blind aneinander“. M. Prousts „verlorene Zeit“ und Hofmannsthals „Reitergeschichte“ („das Aufhören der Identität auf der Brücke“) klingen an. Aber keine wiedergefundene und noch weniger eine erlöste Zeit, wie in „Topographie d“ noch deutlicher wird. Noch weniger als der Ort in „Topographie a“ läßt hier in „b“ die Zeit eine sinnvolle Orientierung zu. Das Wissen um die Nähe zum Tod ist zwar unausweichlich. Aber „die Messingstäbe des Zeitbewußtseins schlagen blind aneinander“.

Was geschieht denn weiter in diesem hoffnungsarmen Raum? „Unaufhörlich begegnen sich in den gegeneinander bewegten Strömen dieselben Gesichter. Die Lautsprecher reden ununterbrechbar“ (c). Aber nicht nur die Verkehrsströme, der Lautsprecher-Lärm, die Lautsprecher-Zivilisation, das Lautsprecher-Nonstop, auch „das Klavierspiel der kleinen Mädchen“ geschieht. Und dieses „gräbt einen Tunnel durch die Jahre“. Solches Tun ist sinnvolles Tun, Illustration und Teil einer Gegenwelt wie „der Schrei der Möve, der meinen Frühtraum zerschneidet“ und „immer noch meine Schwester ist“. Die Nähe zum Natürlichen, Unverdorbenen, Lebendigen wird bejaht, eine Wunschbeziehung hergestellt zu etwas wie tierhafter und kindlicher Unschuld. Unter den Großstadteindrücken, die summarisch wiedergegeben werden, überwiegen die Verkehrsbilder: „Aus den Tunneln tauchen die beleuchteten Vorderflächen empor“, „abgestellte Eisenbahnwaggons“, „Rangierbahnhöfe“, „Kanal und Brückengelände“. In der letzten Zeile (ähnlich wie in „b“) eine Art Zusammenfassung: „die glitzernden Parallelen des vor mir liegenden Geländes“. Parallelen der Kanäle, der Schienen, der Fahrzeuge, der offenstehenden Türen abgestellter Waggons. In den Rahmen des „ungedeckten Geländes“ der ersten Topographie werden Bildteile, Elementarteile, Illustrationen von Gelände eingetragen. Durch die Tunnelwelt des Verkehrs und der ver-

¹¹ Brief Heißenbüttels vom 27. 5. 1966.

¹² Das Zitat ist Teil des amerikanischen Slogans: „drive carefully, death is so permanent“.

lorenen Zeit „gräbt das Klavierspiel der kleinen Mädchen“ einen anderen, eigenen Tunnel. Im Leben der Erwachsenen zeigt sich ein solches Positives, zeigen sich Spuren sinnvollen und erfüllten Daseins nicht.

Das beweist in neuem Ansatz „Topographie d“. „Tage abziehn. Ärger zählen. Exakt funktionieren.“ Unsere Interpunktion ist bereits Interpretation. Auch „Ärger, Zählen“ wäre denkbar. Heißenbüttel läßt dem Ambivalenten, dem nach mehreren Seiten hin Offenen, Nicht-Eindeutigen bewußt Raum. Das Assoziationsfeld soll sich auf diese Weise verdichten. So ist es auch nicht eindeutig, ob der von dieser technischen Welt unter Vertrag Genommene die Tage abzieht (von sich aus), weil sie nicht wirklich zählen, oder abziehen muß auf seinem Terminkalender, damit er funktioniert. Das oberste Prinzip, der Imperativ und Slogan dieser Welt heißt „exakt funktionieren“. Der Mensch ein Funktionsteilchen innerhalb einer funktionierenden Welt. Das hat G. Benn schon in seinem Gedicht „Verlorenes Ich“ gesagt. An diesem ganzen funktionalen Betrieb ist Heißenbüttels Text-Ich interesselos, „interesselos an den Interessen der Interessierten“. Mehr noch. Es weigert sich – wenn und soweit möglich – mitzumachen. Der Mangel an Sinn dieser Welt mit ihrer „Verführung zu immer derselben Sorte von Sätzen“ ist offenkundig. Das protestierende Ich führt seine Flucht, führt eine Art Gegenwelt ins Feld: „Schlupfwinkel Benjamin Péret und Francis Picabia“. Die beiden Namen evozieren und illustrieren die Welt des Surrealismus und Dadaismus. Péret (1899–1959), konsequentester Anwender surrealistischer Theorien, war u. a. Redakteur der Zeitschrift „La Révolution surréaliste“; Picabia (1879–1953), Maler, Graphiker und Dichter, war Herausgeber mehrerer avantgardistischer Zeitschriften. Hier also, im Bereich des Surrealismus, meint das der Funktionswelt sich entziehende Text-Ich, ist Freiheit von „exakt funktionieren“, Freiheit von der „Verführung zu immer derselben Sorte von Sätzen“. Dort, im „Schlupfwinkel“ gibt es „stornierte Einfälle“ und „überlebende Gedanken“. „Stornieren“, ein Wort aus der kommerziellen Fachsprache, besagt die Aufhebung einer falschen Buchung durch eine richtige Gegenbuchung. Surrealistische Einfälle also die Gegenbuchung gegen die falsch buchende Geschäftswelt? Mehr negativ als positiv markiert das Text-Ich durch sentenzhafte Feststellungen den eigenen Standort.

alles ist anders als seine Hypothese
die Wahrheit ist mein Gedächtnis
ich sammle Passanten die vor sich hin reden
ich bedeute das Fehlen der Gedanken in den abgefallenen Gesichtern

Ein doppelter Anspruch also aus eigener Erfahrung. „Alles ist anders als seine Hypothese“. Das wird nicht eigentlich begründet oder gezeigt, sondern summarisch behauptet. Die Behauptung wird zur eigenen Standortbeziehung einbezogen in das topographische Feld. Summarisch auch der zweite, persönliche Anspruch: „die Wahrheit ist mein Gedächtnis“. Welche Wahrheit? Die der Naturwissenschaft, Geschichte, Gesellschaftslehre, Theologie? Der Kontext gibt nur eine persönliche Erfahrungswahrheit

her. Die Formulierung geschieht aber in provozierender Weise allgemein und undifferenziert. Oder ironisiert das Text-Ich seine eigene Aussage? Nicht denkbar. Dafür nimmt es sich zu wichtig und ernst. Die „abgefallenen Gesichter“ sind die „Gesichter auf den Treppen der U-Bahnschächte“ aus (a) und immer „dieselben Gesichter“ aus (c). Das Text-Ich – ein moderner Lynkeus – hat als Beobachter solche Passanten-Gesichter bis zum Überdruß angeschaut. Seine Erkenntnis bedeutet, daß „das Fehlen der Gedanken in den abgefallenen Gesichtern“ wahrgenommen, seine Darstellung im Text, daß die Wahrnehmung gezeigt wird. Was aber hat das enttäuschte Ich durch solche Registrierung wirklich gewonnen? Baut das Wahrnehmungs-Gedächtnis eine Brücke der Kommunikation? Oder isoliert es sich weiter? Es tut das letztere.

In „Topographie e“, dem letzten Versuch der Ortsbeschreibung und Ortsfindung, sehen wir ein zurückgezogenes, meditatives Text-Ich bei Nacht. Mit Ausnahme eines Nebensatzes („das ich erkenne“) fehlen Prädikate und Ich-Nennung als wahrnehmendes Bewußtseins-Zentrum. Sie sind abstrahiert, doch deutlich gegenwärtig durch Implikation. Was erinnert, assoziiert, betrachtet das nächtliche Ich? „Sätze“, „inhaltslose Sätze“, die vorbei treiben, „Straßenbahngesprächsfetzen“, „Stimmen über dem Eis“ (Eis kann Beschreibung und Bildmetapher sein). Was „erkennt“ das Ich aus allem? „Das menschenleere Gesicht“, nicht ein bestimmtes, individuelles Gesicht, sondern das menschliche Gesicht der „inhaltslosen Sätze“, „der nichts Erwartenden“, der „exakt Funktionierenden“ schlechthin, das Gesicht der Gattung Mensch in dieser beobachteten und beschriebenen Welt: der Mensch sich selbst entfremdet, der Nichtmensch-Mensch. Feststellung, Klage, Urteil, Protest in einem. Mitgeteilt ohne Wallung des Gefühls, dargeboten unter dem Schutzblech des Sachlichen. Nun geschieht wieder der Übertritt aus der Welt der anderen zur eigenen. Dazu wird in das Topographische das Chronologische eingeführt. Die Kalender-Chronologie reicht in den „Topographien“ von „Oktober“ (b) über „November“ (c) bis in den Dezember: „ein Tag vor Weihnachten“ (e). Das ist mehr als bloße Kalenderzeit. Wurde nicht bereits in (b) „der langsame Schritt der nichts Erwartenden“ topographisch festgestellt? Nun auf einmal doch eine Erwartung (denn ohne Erwartung kann kein Mensch leben). Nun auf einmal soll die Nacht umschlagen. Aus der Welt des Nichtigen und der Erkenntnis des „Menschenleeren“ soll magisch „die geflügelte Peripetie der Nacht“ ein Etwas, ein Zeichen von Ankunft zeitigen. Die Erwartung staut sich, wird zu einem viermal wiederholten, auf zwei Zeilen verteilten „jetzt“ hochgetrieben. Allein, es geschieht nichts „ein Tag vor Weihnachten“. Der Advent bleibt aus – muß ausbleiben im „Schlupfwinkel Benjamin Péret und Francis Picabia“, muß ausbleiben in der extremen Isolierung eines isolierten Beobachters. Demonstriert hier das Text-Ich gegen seinen Willen die eigene Ohnmacht? Es hat den Beweis nicht nur für die Heillosigkeit des von ihm beschriebenen Orts der anderen, sondern auch für die Heillosigkeit des eigenen „Schlupfwinkels“ und Beobachtungspostens erbracht. „Die milchbraune Kreisform der Nacht“ öffnet sich nicht. Zyklische Zeit ist keine steigende, eschatologische, christliche. Formal betrachtet ist der Text der „Topographien“, im Gegensatz zu den klassisch meist geschlossenen Gedich-

ten, ein äußerst „offener“¹³. Inhaltlich und gehaltlich hingegen ist das Bewußtseinsfeld des Ich gänzlich geschlossen, unfähig zum Kontakt, unfähig zu schöpferischen Akten mitmenschlichen Verstehens, unfähig zu einer den inneren Frieden schenkenden, heilsträchtigen Begegnung. Demonstration des einsamen Ich in einer Welt der „abgefallenen Gesichter“.

Eine positive Orientierung ist nicht gelungen. Das um seine Selbstbehauptung von Anfang an bemühte Ich fand kein Verhältnis zu dem von ihm beschriebenen Ort und der von ihm beschriebenen Zeit, es sei denn das Verhältnis radikaler Distanzierung. Ob nicht vielleicht wichtige Aspekte des Wirklichen in dieser Topographie ausgelassen wurden? Sind die „abgefallenen Gesichter“ die einzigen Menschen, denen das Beobachtungs-Ich begegnete, und tragen alle Menschen die Prägungen „abgefallener Gesichter“? Wenn der mit wissenschaftlich-logizistischem-konkretistischem¹⁴ Anspruch auftretende Verfasser sich selbst die Frage nicht stellt, muß sie der Kritiker stellen. H. Vormweg, ein dem Autor Heißenbüttel zugetaner Kritiker, bemerkt zu „Topographie e“: „Er (d. i. der Absatz) enthält eine Folge von Konstatierungen, Gehörtes, Gesehenes und endet offen in einer Art Erwartung. Das ist nicht syntaktisch geordnet, sondern gleichsam vom Augenblick zusammengewürfelt – Ordnung wäre etwas, das hinzugetan werden müßte, und die Sprache läßt es noch nicht zu. Die Vielheit drängt sich vor.“¹⁵ Ordnung wäre ohne Zweifel etwas, das hinzugetan werden müßte. Und nun soll die Sprache daran schuld sein? Eine modische Ausrede mit quasi-wissenschaftlichem Anspruch. Als ob die Sprache erstens keine Ordnungsprinzipien in sich trage und zweitens andere Ordnungsprinzipien habe und nicht habe als jene, die der Mensch in sie hineingelegt hat und hineinlegt. Wie sagte der alte Goethe in seinen „Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan“? „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern.“ Die Ordnung müßte m. a. W. aus dem Bewußtsein des Schriftstellers kommen. Sie ist zugegebenermaßen in einem Text wie den „Topographien“ um einige Grade schwieriger geworden als in Goethes „Römischen Elegien“ oder „Venetianischen Epigrammen“, die ja auch ein Stück Topographie enthalten. Aber daß das Positive beim „Klavierspiel der kleinen Mädchen“ mit dem „Schrei der Möve“ und im „Schlupfwinkel Benjamin Péret und Francis Picabia“ aufhören soll, bei Elementen einer zurückgenommenen Wirklichkeit und dünnbrüstigen neuen Romantik, das können wir, trotz aller Beteuerungen einer neuen

¹³ Vgl. dazu Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (München 1960).

¹⁴ Das Stichwort „Konkrete Poesie“ wurde von Eugen Gomringer 1953 aus dem Bereich der Malerei, wo es Reduzierung der Bildelemente auf Punkt, Linie, Fläche, auf geometrische Einteilungsprinzipien der Bildfläche und die Verhältnisswerte der eingetragenen Grundfarben bedeutet, auf die Literatur übertragen. Es geht hier wie dort um Reduzierung auf rational faßbare Grundelemente. Vgl. dazu Heißenbüttel, *Über Literatur* 71 ff.

¹⁵ Vormweg a.a.O. 435. Topographie c wurde von Kurt Leonhard interpretiert (a.a.O. 31 f.), Topographie e von Peter Horn, in: NDH nr. 100 (Juli-August 1964) 78–80. Methodisch betrachtet ist das nicht ganz statthaft, da jede einzelne Topographie Teil eines größeren Ganzen ist.

Aufrichtigkeit, nicht annehmen. In den lyrischen Texten einer Nelly Sachs, der doch wohl auch einige Zeugenschaft zukommt in dieser Zeit, ist anderes nachzulesen. „Denn die Elemente trieben geschwisterhaft die Segnung der Schrift . . . Und Israel, der Horizontenkämpfer / schläft mit dem Sternensamen / und den schweren Träumen zu Gott!“ „Wenn die Propheten einbrächen / durch Türen der Nacht / und ein Ohr wie eine Heimat suchten – / Ohr der Menschheit / du nesselverwachsenes, / würdest du hören?“ Bei ihr gibt es noch eine ganz andere Intensität der Nacht und der Einsamkeit als bei Heißenbüttel. Aber „nach Mitternacht reden nur Geschwister“. Immer ist bei Nelly Sachs das lyrische Ich bereit, das Leben und Sterben neu zu erlernen. Und: „Die innere Sprache erlöst / welch ein Sieg“¹⁶.

Eine solche Konfrontation scheint uns sinnvoll und notwendig, um dem durchaus einseitigen und anspruchsvollen Gerede einiger moderner Text-Autoren und Autoren-Theorien seine eigenen Grenzen anzudeuten. Worin unterscheiden sich die Topographien eines Autors wie Heißenbüttel von denen einer Nelly Sachs? Mehr noch als sprachlich vom Gehalt her, vom Erkennen einer Richtung der Ordnung, des Sinnvollen, des Heils. Die von Heißenbüttel gezeigte Welt – das gilt für seine Texte insgesamt – ist gnadenlos. In der Welt der Nelly Sachs geschieht die Gnade. Und sie erweist ihre Mächtigkeit dadurch, daß sie Wirklichkeit verwandelt. In Heißenbüttels jüngsten „Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten“ steht programmatisch zu lesen: „Literatur und Wissenschaft sind vergleichbar in zwei grundsätzlichen Verhaltensweisen: a) sie erkennen als Beweis und Grund nicht mehr Offenbarung, Mythos, Versenkung, höhere Einsicht usw., sondern allein die Erfahrung, die als prinzipiell jedermann zugänglich gedacht wird; b) sie versuchen, den Lebensraum und die Lebensbedingungen des Menschen sowie die Gesetze der Natur und Welt, in der er lebt, vorurteilsfrei soweit wie möglich zu erhellen.“¹⁷ Es ist hier nicht der Ort zu fragen, ob es Vorurteilsfreiheit überhaupt geben kann, was sie bedeuten und nicht bedeuten soll. Daß Heißenbüttel sich selbst und seine Erfahrung als vorurteilsfrei betrachtet, verwundert und verwundert nicht.

¹⁶ Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose* (Frankfurt 1961) 142, 93, 149, 380.

¹⁷ H. Heißenbüttel, *Über Literatur* 206 f.