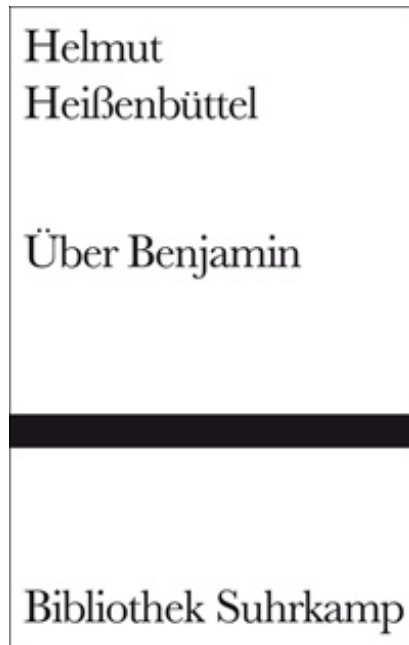


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Heißenbüttel, Helmut
Über Benjamin

Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Combrink. Mit einem
Vorwort von Christina Weiss

© Suhrkamp Verlag
Bibliothek Suhrkamp 1430
978-3-518-22430-4

SV

Band 1430 der Bibliothek Suhrkamp

Helmut Heißenbüttel

Über Benjamin

Herausgegeben und
mit einem Nachwort versehen
von Thomas Combrink

Vorwort Christina Weiss

Suhrkamp Verlag

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008
Angaben zu den einzelnen Beiträgen am Schluß des Bandes
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Erste Auflage 2008

ISBN 978-3-518-22430-4

Inhalt

Vorwort	7
Walter Benjamin Herbst	23
Die Nacht in den Pyrenäen. Eine Paraphrase	24
Schriftsteller in der Emigration: Walter Benjamin	38
Der Friede und die Unruhestifter. Walter Benjamin	66
Walter Benjamin: Medientheorie.	
Hörspielmacher Walter Benjamin	80
Der Autor als Produzent	94
Der Autor als Produzent 2. Selbstkommentar	119
Adorno, Benjamin und die Ästhetik	141
Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen	156
Zu Walter Benjamins Spätwerk	176
<i>Quellenverzeichnis</i>	189
Nachwort	191

Vorwort

»Zuletzt an eine unüberschreitbare Grenze getrieben Hast du, heißt es, eine überschreitbare überschritten.« Diese beiden Zeilen Bertolt Brechts zum Tod des Freundes Walter Benjamin im September 1940 stellt Helmut Heißenbüttel 1979 seinem literarischen Gedenken an den Tod Benjamins voran. »Die Nacht in den Pyrenäen. Eine Paraphrase«* nennt er seine Imagination der Nacht vor dem Selbstmord Benjamins an der spanischen Grenze. Die kleine Gruppe der Flüchtlinge, zu der Benjamin gehörte, wurde an der spanischen Grenze abgewiesen. Die Grenze war unüberschreitbar, nachdem sie unter den großen Mühen der Flucht zu Fuß durchs Gebirge als Hoffnungspunkt erreicht worden war. Das Zurückbleiben in Frankreich hätte für den jüdischen Intellektuellen Benjamin die Ermordung durch die Nationalsozialisten bedeutet, der Übergang nach Spanien hatte Exil in Übersee verheißen. Für Walter Benjamin mußten beide Alternativen ein Ende setzen, das Ende des Lebens auf der einen Seite, das Ende des Arbeitsumfeldes, das er brauchte, auf der anderen. Er brauchte die europäischen Erfahrungszusammenhänge für seine Arbeit, für seine geistige und psychische Existenz, die durch und durch geprägt war von der jüdischen und europäischen Geistesgeschichte. Er brauchte den Beobachtungsbereich seiner Erfahrung, um seine Arbeit folgerichtig fortsetzen zu können. Benjamin hielt sich als Schriftsteller von den akademischen Zwängen der Zeit fern, um seine eigene Position behaupten und entwickeln zu können. Gerade weil er sich vom akademischen Betrieb so weit

* Zuerst publiziert in: *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1979, S. 129 ff.

wie möglich distanzierte, konnte er kunsttheoretisch freier als andere die Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts aus den gesellschaftlichen Bedingungen heraus reflektieren. Er hat die Tradition der Moderne aus dem Geist des neunzehnten Jahrhunderts als erster bedacht und analysiert – mit Fingerspitzengefühl und Ahnung eher denn als Philosoph. Er brauchte die Freiheit des eigenen Denkens, er brauchte das genaue Hinschauen auf die Gegenwart und die Analyse der künstlerischen Entwicklung unter den Bedingungen, die diese Gegenwart den Künsten bereitete. Helmut Heißenbüttel entdeckte in Walter Benjamin den Geistesverwandten und diagnostiziert dessen Zweifel am Exil als Hoffnung sehr genau: »Benjamin konnte sich nicht nur nicht aus einem bestimmten Umkreis wegbewegen, er sah nur dort die Möglichkeit, die vorgenommene Arbeit zu vollenden, wo er die Wurzeln der Erscheinungen untersuchen konnte, die seine Erfahrung bestimmten.«*

In seinem literarischen Text zur Annäherung an das Erleben der letzten Nacht Benjamins interpretiert Heißenbüttel nicht, er variiert mögliche Erfahrungsmomente. Poetisch evoziert er die Vorstellung der schwarzen Mauer des Gebirges, dessen Überschreitung Benjamin nicht mehr gelingen sollte, aber Heißenbüttel verwendet die Sprache als Material möglicher Benennung, er beschreibt nicht und liefert keine Fiktion, er spricht an, was gewesen sein könnte: »Was man sich vorstellen kann, bleibt unscharf. Eine Unschärferelation umgibt diese kleine Expedition. Sie ist dadurch gekennzeichnet. Ist sie es nicht notwendigerweise, wenn man annimmt, daß es sich tatsächlich um eine exemplarische Annäherung an die Grenze handelt, die unüberschreitbar war? (...) Es geht um die Einsicht in die Unüberschreitbarkeit der Grenze.

* »Schriftsteller in der Emigration: Walter Benjamin«. S. 44.

Und es geht um die Grenze, die überschreitbar war und ist. Es geht um die Unterscheidung zwischen der unüberschreitbaren und überschreitbaren Grenze.«*

Heißenbüttels Text wird aber auch dokumentarisch durch Zitate Benjamins aus unterschiedlichen Zeiten vor und während der Flucht wie dasjenige aus dem Brief an Gretel Karplus am letzten Abend: »Als der Abend herangekommen war, fühlte ich mich sehr traurig. Ich spürte aber jene seltene Verfassung, in der die inneren und die äußersten Beklemmungen einander sehr genau die Waage halten ...«** Die Zitate aus der Zeit vor der Flucht sind exakt datiert. Heißenbüttel zeigt in diesem poetischen Text deutlich seine Verbundenheit mit Benjamin, seine geistige Nähe zu ihm. Die in diesem Band vorliegenden Texte machen deutlich, wie intensiv die Auseinandersetzung Heißenbüttels mit seinem Vordenker Walter Benjamin war. Sie beweisen auch das Vorgehen eines begreifenden Lesers, der kein Vorurteil zulässt: Heißenbüttel nähert sich dem Objekt seiner Forschung an, indem er sehr genau hinschaut und hinhört, was in den Schriften, die er verstehen will, gesagt wird und was diejenigen geschrieben und retouchiert haben, die mit ihrem Urteil die Rezeption Benjamins über viele Jahre wesentlich geprägt haben. Schonungslos verfährt er mit seiner Analyse der Auswahl, die Adorno aus dem Werk Benjamins 1955 erstmalig publizierte. Ebenso schonungslos riskiert er Kritik an den Korrekturen, die Adorno vornahm. Heißenbüttel diagnostiziert Adornos Mißverstehen, das er in dessen hartnäckigem Festhalten an der eigenen Position, den eigenen Vorurteilen, begründet sieht. Adorno, festgebannt in den Einklang mit der philosophischen Tradition, konnte die Abweichungen

* »Die Nacht in den Pyrenäen. Eine Paraphrase«. S. 28 f.

** Ebd. S. 31 f.

Benjamins nicht genau genug erfassen. Es fehlte ihm der klare Blick desjenigen, der sich wirklich auf das Neue im Werk des anderen einläßt – einlassen kann. Heißenbüttel, der als Radioredakteur selbst im ständigen Austausch mit Adorno stand,* konnte nach Adornos Tod dessen Schwächen gerade in seinem Verhältnis zu Benjamin mutig bloßlegen:

»Er hat, auf die aktuelle historische Situation bezogen, offenbar noch einmal den Ehrgeiz gehabt, ein theoretisches Gebäude zu errichten, in dem alles, und das heißt wirklich alles, seinen Platz hatte. Daß dieses Streben einen wahnhaften Zug hatte, läßt sich daran ablesen, daß immer mehr die Erscheinungen, an die ursprünglich angeknüpft worden war und die es zu erklären galt, im sich verdichtenden Schleier des Begriffsnetzes verschwanden. (...) Die Zunahme an theoretischer Verbindlichkeit wird bezahlt mit dem Nachlassen der Fähigkeit, das zu greifen, um das es spezifisch historisch geht. (...)

Man kann sagen, daß Adorno einen bestimmten Sachverhalt außerordentlich flexibel, ja raffiniert zu formulieren weiß, daß aber zugleich das, was angesprochen wird, das schwierig zu fassende Problem der medialen Grenzüberschreitung in der aktuellen Kunst, nicht getroffen, weder beschrieben noch erklärt, sondern gleichsam der eigenen Formulierungskunst anverwandelt wird.«**

Heißenbüttel leistet sich diese Strenge, weil er selbst den Gegenstand präzise ins Auge zu fassen versucht. Den Briefen entlang folgt Heißenbüttel der Spur des Benjaminschen Denkens, das Benjamin strikt an den »genauen Ort in der Gegenwart« gebunden sieht.

* »Aus den Korrespondenzen«. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 67, September 2006, S. 163 ff.

** »Adorno, Benjamin und die Ästhetik«. S. 147 ff.

Benjamin geht es als Schriftsteller um die Diagnose dessen, was die eigene Epoche ausmacht, was die Gesellschaft verändert und dadurch bedingt Auswirkungen auf die künstlerische Produktion hat – haben muß. Seine materialistische Kunsttheorie gründet darauf, daß er die Erscheinungen der Kunst mit den Erscheinungen der aktuellen Situation der Gesellschaft in einen Zusammenhang setzt. Insofern geht es ihm auch um den politischen Blick auf die Funktion der Kunst. Diese Haltung konturiert sich besonders im Kontrast mit den Mächten der Restauration, die sich, auf Bewährtem beharrend, gegen jede fortschrittliche Entwicklung stellen. Er fordert von der Kunst, daß sie sich gegen diese Beharrung, der Benjamin den Sammelnamen Faschismus gab, stellt. Die Herausforderung des Surrealismus sieht er in dieser Veränderung des Blicks auf die Dinge, der politisch ist, weil er ein neues Denken von neuen Zusammenhängen fordert. Seine Freundschaft zu Bertolt Brecht, die Adorno zu verschweigen versucht, hat ihn gelehrt, die Funktion der Kunst darin zu sehen, Fakten zu demonstrieren, gesellschaftlich hergestellte Fakten aufzunehmen und durchzuspielen, dem Rezipienten vor Augen zu führen, damit er seine eigenen Schlüsse daraus zu ziehen provoziert wird. Der vorgefundene Stoff wird in der Literatur zum Sprechen gebracht. Heißenbüttels genaues Hinschauen und Durchlesen entspricht voll und ganz Benjamins Appell nach der Angemessenheit bei der Betrachtung eines Werkes. Das Werk – jedes Werk – steht im Zusammenhang mit dem Tagesbezug. Es bezieht seine Position in einem historischen Moment. Dies muß bei der Betrachtung berücksichtigt werden. Auch in der Kunst gibt es nichts allgemein und ewig Gültiges, das Kunstwerk entsteht im geistigen Kräftefeld seiner Zeit. Für den Schriftsteller Helmut Heißenbüttel ist der Schriftsteller

Walter Benjamin der Wegbereiter der Moderne. Beide sehen ihren Platz inmitten der literarischen und künstlerischen Praxis, beide nehmen von hier aus die Welt ihrer Gegenwart in den Blick, beide demonstrieren in ihrem Werk die Fakten des gesellschaftlichen Alltags und öffnen damit dem Rezipienten den Spielraum der eigenen Reflexion. Benjamin setzt den Keim einer neuen Kunsttheorie, die Heißenbüttel nach der nationalsozialistischen Katastrophe im Nachkriegsdeutschland aufgreift, dem Vergessen entreißt, hegt und zum Wirken bringt – als Rundfunkredakteur und als Schriftsteller seiner Zeit ist es ihm gelungen, die durch das Kulturverdict der Nazis in Deutschland verlorenen Namen der Tradition der Moderne weiterzugeben. Helmut Heißenbüttels Aufsätze und Funkessays waren seit den sechziger Jahren fesselndes Plädoyer für ein neues kritisches und lustvolles Verstehen von Sprache und Literatur. Er hat allen, die in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren neugierig waren auf die Literatur, die uns eine neue Lesart der Welt vermitteln könnte, die Namen genannt, an deren Texten ein befreites Denken zu erfahren war: Arno Holz, Carl Einstein, Paul van Ostaïen, Gertrude Stein, Henri Michaux, Arno Schmidt und viele andere. Vor dem Hintergrund der Entwicklung der Künste im zwanzigsten Jahrhundert war der Kampfwert der Thesen Walter Benjamins hoch – Adorno hat es durch sein Retouchieren indirekt bewiesen. Benjamin selbst macht in seinem Vorwort zu seiner bahnbrechenden Schrift »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« darauf aufmerksam:

»Die Umwälzung des Überbaus, die viel langsamer als die des Unterbaus vor sich geht, hat mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung zu bringen. In

welcher Gestalt das geschah, läßt sich erst heute angeben. An diese Angaben sind gewiß prognostische Anforderungen zu stellen. Es entsprechen diesen Anforderungen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite, Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt. Die im Folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von den geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.«*

Von diesem Potential zu einer neuen Kunsttheorie hat sich Heißenbüttel durch die genaue Lektüre der Schriften Walter Benjamins entfachen lassen. Hier forscht er weiter und findet in Benjamins Text »Der Autor als Produzent« von 1934 die Antwort auf die Frage, was Veränderung von Produktionsformen und Produktionsinstrumenten heißen kann im Sinne einer revolutionären Funktion der Literatur im Zusammenhang mit den technischen Fortschritten, wie Benjamin es in seinem Text »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« vorgeformt hatte: Benja-

* Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band 1.2*. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1991, S. 473.

min hat die Veränderung der literarischen Gattungen im neuen Zeitalter als revolutionär wahrgenommen und dargestellt. Film und Fotografie haben bereits zu seiner Zeit Abbildung und Reproduzierbarkeit in einen völlig neuen Zusammenhang gebracht. Film – für uns heute in erster Linie Fernsehen – behauptete sich mehr und mehr als Ort für fiktionales Erzählen und erwartungserfüllenden Kitsch, die Fotografie, die als vermeintlich dokumentarisches Medium durch die Computertechnologie heute bereits wieder als perfekt manipulierbar erkannt worden ist, erfüllte für Benjamin noch die dokumentarisch abbildende Rolle, die sie inzwischen wieder verloren hat.

Für die Literatur zeigte Walter Benjamin zwei zeitgemäße Funktionsbereiche auf:

»Nicht die Phantasie und nicht die fiktiven ausgedachten Modellgeschichten sollten die Aufgabe des Schriftstellers sein, sondern Sammlung, Einordnung und Nacherzählung von Fakten. (...) Man kann berichten oder dokumentieren, was passiert ist, oder man versucht, sich selber als Faktum zu nehmen, sich selber auszustellen, sich selbst, sein Selbst zu entblößen.«*

Dem ersten Verfahren entsprechen literarische Arbeiten von Sergej Tretjakow und Alfred Döblin, für das zweite Verfahren beruft sich Benjamin auf Michel Leiris und sein Werk *Mannesalter*. Deutlich wird, daß es darauf ankommt, das Medium Sprache ernst zu nehmen. Das Material Sprache, wenn es unkommentiert und nicht manipuliert ist, transportiert dokumentarisch ein Stück Wirklichkeit. Michel Leiris beschreibt die Idee seines Werkes im Sinne eines positiven Realismus folgendermaßen:

»... der Widerwille gegen alles, was Transposition und Ar-

* »Walter Benjamin: Medientheorie. Hörspielmacher Walter Benjamin«. S. 81.

rangement bedeutet, also gegen den faulen Kompromiß zwischen realen Fakten und reinen Produkten der Einbildungskraft, die Notwendigkeit, ins Fettnäpfchen zu treten (...) dies sind einige der großen Kraftlinien, die mich auch weiterhin durchströmten (...), als ich die Idee dieses Werkes hatte, wo sich Kindheitserinnerungen, Erzählungen wirklicher Ereignisse, Träume und tatsächlich erlebte Eindrücke in einer Art von surrealistischer Collage überschneiden, oder vielmehr Photomontage, denn kein Element ist hier verwendet, das nicht von einer strengen Wahrhaftigkeit wäre oder dokumentarischen Wert hätte.«*

Das Wort als Instrument von Wahrhaftigkeit gibt Zeugnis von demjenigen, der es einsetzt, um sich selbst in seiner psychischen und intellektuellen Befindlichkeit zu demonstrieren und den Standort des Schreibenden in seiner Gegenwart und inmitten des Wertesystems seiner Zeit zu artikulieren.

Hier offenbart sich eine neue literarische Funktion, die gegen allen Mißbrauch von Sprache das sprachliche Material ins Auge faßt, um Mißbrauch sichtbar und nachvollziehbar zu machen. Der Autor, der Sprache und mit der Sprache schonungslos sich selbst so präsentiert, gibt sich seinen Lesern preis. Er kann sich nicht verstecken hinter Fiktionen, er steht zu den Fundstücken seiner Gegenwart, die er in seinem Text demonstrativ vorführt. Er bekennt sich zu seiner Auswahl aus der Sprache seiner Gegenwart, zu dem, was er durch den Transfer ins Kunstwerk zu einem Sprachgegenstand besonderer Aufmerksamkeit macht – wie Marcel Duchamp mit seinen »Ready-mades« Alltagsgegenstände durch die Signatur des Künstlers zum Kunstgegenstand erhob. Die Weltwahrnehmung setzt sich zusammen aus vor-

* Ebd. S. 82 f.

gefertigten Texten, die eigenes Erleben vorprägen. Helmut Heißenbüttel hat als jugendlicher Kriegsteilnehmer, der auf Lebenszeit verwundet wurde, mehr als manch anderer erfahren, wie sehr der Nationalsozialismus die deutsche Sprache blockiert und zersetzt hat. Er hat von Walter Benjamin gelernt, wie wichtig es ist, die Geschichtlichkeit von Kunst zu reflektieren und zu diagnostizieren. Das Wissen um die Zerstörtheit der deutschen Sprache war es, das Heißenbüttel wie andere, wie die Bewegung der »konkreten Poesie« in der Nachkriegszeit, dazu brachte, durch literarisches Schreiben einen Reinigungsprozeß der deutschen Sprache zu vollziehen, eine Konzentration auf die Grundelemente der Sprache, um das einzelne Wort wieder erfahrbar zu machen. Das isolierte Wort, das Wort ohne vorgegebenen Satzzusammenhang, das Wort ohne vorgeprägte Einbindung in einen vorgeprägten Inhalt, wurde literaturfähig. Gegen politisierende oder ideologische Festlegung, gegen das Geschwätz des Alltags, gegen die literarischen Romantisierungen und abgeschliffenen Trivialisierungen mußte das Wort seine Selbstbehauptung zurückgewinnen. Die Vorgeprägtheit der Sprache im Visier zu haben, das Spiel aus Erinnerung an sprachliche Verwendung und Konstellation eines neuen, so noch nie erfahrenen Inhalts ist das Spiel des poetischen Textes. Ein Spiel, das vom Leser auf sehr subjektive Weise gespielt werden muß. Der Leser kann sich nicht hinter einem objektiv vorgegebenen Inhalt verschanzen, wie er es so gerne – und leichtfertig – in und mit der Alltagssprache tut. Sprache ohne festgelegten Kontext trägt immer die Summe aller ihrer Verwendungen mit sich, wie sie sich im Kopf des Lesers gegenwärtigen und verlebendigen kann. Die Bedeutungshöfe der Vokabeln und Satzfertigteile klingen beim Lesen mit. Der Leser memoriert unwillkürlich die Sprachspuren im se-

mantischen Feld einer Floskel, eines Zitats, einer Imitation, eines einzelnen Wortes.

Die Sprache ist für Heißenbüttel – und das verbindet ihn mit Benjamin und Leiris – ein Instrument gegen die Vernutzung der Sprache als Transfer ideologischer Ziele oder als verquastest Vorgaukeln fiktiver Welten. Die Sprache soll die Gegenwart bloßlegen – bloßstellen. Sie ist politisch, weil sich der Zustand der Gesellschaft und der Zustand des Subjekts, wie er sich in den Koordinaten der Gegenwart formiert, wiedererkennen lassen. Heißenbüttel kommentiert seine Suche nach den einfachen Sätzen folgendermaßen:

»Das Sagbare wird das zu Sagende. Das Sagbare kommt von dem objektivierten Gedächtnis aus Sprache. Ich dringe, redend, darin ein. Eindringend setze ich neu Welt aus dem Material des objektivierten Gedächtnisses zusammen. Gesprochenes rekapitulierend und zusammensetzend, erfinde ich die zweite Welt aus Sprache. Ich verdopple, ich vervielfache, was ich benennen kann. Benennen läßt sich noch immer, was vorkommt. Benennen läßt sich, was überliefert ist. Sprachlich überliefert ist. Ich brauche alle Sprecharten und Redeweisen. Ich gebrauche alle Sprechweisen und Redensarten. Ich brauche alles Zitierbare (das Wörterbuch). Indem ich brauche, gebrauche, verbrauche, finde ich Höfe aus Sprache, Felder aus Sprache, kybernetische Kammern, Halluzinationen aus Wörtern, Wortgruppen, Einsätzen, Übersätzen. Sagbares anknüpft an das, was vorkommt, vorausgeworfen. (...) Ich gehe zurück auf das, was sich als Sprache (Sprache geworden) zeigen, vorzeigen läßt. Indem ich das, was sich, Sprache geworden, vorzeigen läßt, vorzeige, hebe ich es aus der Vorbedingung seiner Bindung an den faktischen Zusammenhang, an die Kausalität der Sachen heraus und mache neue Zusammenhänge aus anderen Beziehungen. Ich kombiniere

das Vorgezeigte um und um. Um und um kombiniert, verbindet sich das vorgezeigte Material der Sprache in seiner Materialität (in der Materialität seiner auf sich selbst bezogenen Bedeutung) zu dem, das es vorher nie so gab.«*

Helmut Heißenbüttel ist seinem Vordenker Benjamin gefolgt in die Suche nach dem Neuen, in die Attacke gegen die Konvention in der Literatur, die als faschistische Restauration mißbrauchbar geworden war. Es geht um den genauen, unverstellten Blick auf das, was vorgefunden wird. Das Ungewohnte, Unerwartete, Unverständliche wird zur Herausforderung an die Selbstvergewisserung in der Konfrontation mit Sprache und sprachlichen Versatzstücken, in der Abwägung immer wieder neuer Fragestellungen, mit denen er sich einem Werk wie dem Benjamins nähert, aus unterschiedlicher Blickrichtung annähert. Dieser diagnostische Blick auf die Sprache im Kontext einer Gegenwart und das Entdecken möglicher Bedeutungen aus den Bedeutungshöfen der Wörter paßt in den Satz Ludwig Wittgensteins: »Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.«** Wenn der Philosoph laut Wittgenstein der »Spiegel« ist, in welchem der »Leser sein eigenes Denken mit allen seinen Unförmigkeiten sieht«,*** dann läßt sich aus dieser Haltung heraus die Differenz zwischen Adorno und Benjamin, die Heißenbüttel analysiert, gut nachvollziehen.

Heißenbüttels Werk ist von Anfang an eine gedichtete Sprachphilosophie gewesen. Er ist der Sprache auf den Grund gegangen, in der Analyse fremder Texte ebenso wie in der eigenen poetischen Arbeit. Er ist derjenige, der die Traditionen

* »Kommentar, um mit Kommentaren Schluß zu machen«. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 67, September 2006, S. 115.

** Ludwig Wittgenstein: »Vermischte Bemerkungen«. In: Ders.: *Über Gewißheit. Werkausgabe Band 8*, Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1984, S. 483.

*** Ebd. S. 474.

des poetischen Schreibens am sinnlichsten und am sinnfälligsten miteinander zu verbinden wußte. Er ist der Autor, der im zwanzigsten Jahrhundert aufklärte über das, was der poetische Text für uns leisten kann, über die Art und Weise, wie wir uns in poetische Texte so verstricken können, daß wir bezaubert oder schockiert wahrnehmen, wie wir die Sprache im Alltag benutzen, wenn wir sprechen oder schreiben, lesen oder zuhören.

Benjamin und Heißenbüttel urteilen aus der Position des Schriftstellers heraus, immer auf der Suche nach dem Neuen, Unerprobten und den Veränderungen in der künstlerischen Arbeit unter den Bedingungen ihrer Produktion.

Den Moment der Erfahrung, der die Welt verändert, weil, provoziert durch die intensive Begegnung mit einem Kunstwerk, plötzlich die eigene Weltsicht verändert werden kann, weil unwillkürlich Verkapseltes emotional und rational aufgebrochen werden kann, faßt der Dichter Helmut Heißenbüttel in seinem »Gedicht über Phantasie mit Joseph von Eichendorff« frappierend und poetisch zusammen: »Etwas knackt auf im Gehirn und färbt nach innen«.* Das Kraftfeld der Kunst setzt Energien frei, die zu neuer Erkenntnis führen. In solcher Erfahrung liegt auch die Faszination, die der Surrealismus auf Benjamin ausgeübt hat: die Dinge und Zusammenhänge plötzlich anders sehen zu können und zu müssen, das fordert den eigenen Blick, das erfordert von demjenigen, der sich auf diese Kunst einläßt, daß er sich voll und ganz preisgibt – im Herstellen des Kunstwerks ebenso wie in der geforderten aktiven Rezeption. Walter Benjamin hat sich der Erfahrung preisgegeben. Helmut Heißenbüttel weist darauf hin, daß er – wie Henri Michaux – Drogen ausprobiert hat, um am eigenen Leib Unbekanntes zu erfahren:

* *Textbuch* 8. Stuttgart (Klett-Cotta) 1985, S. 53.

»Nicht als Süchtiger, sondern als Experimentierender, der die Gleise des Tagesbewußtseins verlassen, eine Grenze überschreiten wollte, die tabuisiert war. Benjamin riskierte am eigenen Leib die Verstörung. (...) Erfahrung mit Unerprobtem war die erste Voraussetzung, ja die absolute Prämisse für Theorie. Das schloß das politische Engagement ebenso ein wie die Lektüre von Autoren wie Georges Simenon oder Michel Leiris, die Freundschaft zu Brecht wie den Verkehr mit Pierre Klossowski und Georges Bataille. Von der frühen Beschäftigung mit dem 17. Jahrhundert hatte sich überdies ein starkes konkretes Bewußtsein von Geschichte und Geschichtlichkeit ausgebildet.«*

Selbstorientierung ist nur möglich, wenn sie unablässig hinterfragt wird und die Fragwürdigkeit der allgemeinen Orientierung durch den genauen Blick auf die Sprache immer wieder auf die Probe gestellt wird. Henri Michaux, der belgische Schriftsteller und Maler im Umkreis der Surrealisten, der in allen seinen Werken eine solch radikale Selbstorientierung und Überschreitung der Selbstgrenze sucht, ist auch für Helmut Heißenbüttel zu einem Lehrmeister geworden. In einer »Hommage à Henri Michaux« faßt Heißenbüttel die Erkenntnis durch Kunst wiederum ebenso poetisch wie schlüssig zusammen:

»für mich in der Reihe der Lehrmeister für mich persönlich einer der ausdauerndsten Henri Michaux bis heute uneingeschränkt unermüdlich gelernt von ihm die Verdoppelung durch Sprache gelernt von ihm Einsicht in und Herstellung von Referenzebenen in Sprache gelernt von ihm die Multiplizierbarkeit des Menschen durch Sprache sehen gelernt die Schreibweise des Bildes sehen gelernt wie Bilder geschrieben werden die Provokation der leeren Fläche wie

* »Adorno, Benjamin und die Ästhetik«. S. 151.