

Ressource Müll

Zu einem textmateriellen Verfahren bei Georg Heym (*November*)

David-Christopher Assmann

Schriftträger als Ressourcen zu verstehen, impliziert Zuschreibungen der Brauchbarkeit. Semiotisch oder materiell völlig unbrauchbare Schriftträger können gewöhnlich nicht als Ressourcen fungieren. Oder genauer: Sie müssen zunächst einer semiotisch-diskursiven oder materiellen Transformation unterzogen werden, um wieder als brauchbar beobachtet werden zu können. Ein besonders intrikater Fall, an dem sich Transformationen von aussortierten oder übriggebliebenen, aber revalorisierten textmateriellen Elementen beobachten lassen, sind die Texte von Georg Heym. Intrikat ist dieser Fall, weil sich Heyms Œuvre zu großen Teilen erst postum zusammengestellten und spezifisch aufbereiteten Texten verdankt. Die einzige von Heym autorisierte Publikation ist die Gedichtsammlung *Der ewige Tag*, die im April 1911 bei Rowohlt erscheint. Diesem Band folgen nach Heyms Tod 1912 die ebenfalls bei Rowohlt von Mitgliedern des »Neuen Clubs« herausgegebene Sammlung *Umbra Vitae* sowie Jahrzehnte später literaturwissenschaftlich betreute Werkausgaben. Das sind die ab 1960 von Karl Ludwig Schneider besorgten *Dichtungen und Schriften* und die 1993 ebenfalls von Schneider in Zusammenarbeit mit Günter Dammann und Gunter Martens herausgegebene zweibändige historisch-kritische Ausgabe aller zwischen 1910 und 1912 verfassten Gedichte in genetischer Darstellung.

Diese letzte Ausgabe verleitet zu der Annahme, darauf hat unlängst Alexander Negrig hingewiesen, dass die »alleinige Beachtung der Erstpublikation geradezu oberflächlich«¹ sei. Die von Schneider, Dammann und Martens erarbeitete textgenetische Zusammenstellung verlangt, dass auch eigentlich aussortierte Entwurfsstufen als konstitutive Bestandteile der Gedichte berücksichtigt werden müssen, um im Einzelfall ein angemessenes Textverständnis zu entwickeln. Tatsächlich stellt die umfangreiche Ausgabe von 1993 nicht nur der literaturwissenschaftlichen Analyse eine sorgfältig aufbereitete Ressource bereit. Sie produziert auch einen ganz neu-

1 Alexander Negrig: Expressionistische Nachlassgeburten. Georg Heyms postume Autorschaft. In: Kai Sina/Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen: Wallstein 2017, 346–363, hier: 360.

en, vorher nicht vorhandenen Text, der – nicht zuletzt mit schriftbildlich-typographischen Mitteln – in, mit und zwischen den verschiedenen Fassungen Bedeutungen generiert, die einiges an hermeneutischer Geduld erfordern. Heyms Texte werden durch die komplexe Anlage der Ausgabe mit Effekten einer »textgenetische[n] Tiefendimension«² ausgestattet, die in den publizierten Gedichten gar nicht oder nur sehr bedingt angelegt, nun aber zu heben ist.

Dieses Argument ist so treffend wie einleuchtend. Und doch möchte ich es im Folgenden im Hinblick auf ein Gedicht etwas verkomplizieren. Gegenstand meiner Überlegungen ist das Sonett *November*, das im zweiten Band der von Schneider betreuten *Dichtungen und Schriften* von 1964 veröffentlicht worden ist:

»November

Der wilden Affenscheiße ganze Fülle
Liegt auf der Welt in den Novemberkeiten.
Der Mond ist dumm. Und auf den Straßen schreiten
Die Regenschirme. Daß man warm sich hülle

In starke Unterhosen schon beizeiten.
Nur Bethge* haust noch auf dem Dichter-Mülle.
Man nehme sein Geschmier. Zum Arschwisch knülle
Man das Papier zum Dienst der Hinterseiten.

Die Martinsgans glänzt in der braunen Pelle.
stefan george steht in herbstes-staat.
an Seiner nase hängt der perlen helle.

Ein gelbes Rotztuch blinkt. Ein Auto naht.
Drin sitzt mit Adlerblick die höchste Stelle.
Fanfare tutet: Sellerie Salat.

* oder Benzmann oder Hesse – nach Belieben!³

Dass *November* nicht in *Umbra Vitae* aufgenommen, sondern als mehr oder weniger unbrauchbar erachtet und ausgesondert worden ist, hat vermutlich zwei Gründe. Erstens hat Heym keine druckfertige Fassung hinterlassen und die erhaltenen Handschriften sind nicht über den Status eines unvollständigen Entwurfs hinausgekommen. Zweitens fügt sich das Gedicht nicht so recht in jenes »Musterbild des

2 Ebd.

3 Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Bd. 1: *Lyrik*. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg/München: Ellermann 1964, 155.

modernen Großstadtdichters«,⁴ als den die Herausgeber von *Umbra Vitae* – als Mitglieder des »Neuen Clubs« selbst Teil »einer der wichtigsten Keimzellen expressio-nistischer Dichtung und Programmatik«⁵ – ihren verstorbenen Freund in Szene ge-setzt wissen möchten. Das Gedicht passt nicht in die »Schattenseiten irdischer Exis-tenz«,⁶ wie sie den Band *Der ewige Tag* prägen, und lässt sich offenbar nur bedingt als Ausdruck des Heym zugeschriebenen »sehr ungewöhnliche[n] Talent[s] des Schau-ens, Fühlens und Gestaltenkönnens«⁷ lesen. *November* bedient sich nicht bei jenem »von einer inneren, mythischen Sichtweise überzeichnet[en]«⁸ Motiv-Tableau von Großstadt, Apokalypse, Krieg oder Revolution, das Heyms publizierte Texte thema-tisch prägt und dazu beiträgt, dass der Autor zu einer der bestimmenden Figuren von Kurt Pinthus' *Menschheitsdämmerung* wird.⁹

Ausgehend von diesem Befund argumentiere ich im Folgenden, dass *November* eine poetologische Selbstvergewisserung betreibt, die textmaterielle Elemente liter-arästhetisch im Schema ›brauchbare/unbrauchbare Ressource‹ beobachtet. Ich un-terscheide drei Dimensionen: Erstens thematisiert *November* Papier als materiellen Träger von Literatur. Zweitens konstituiert sich das Gedicht selbst über Verfahren der Verwertung, der Verdichtung und des Aussortierens textueller Elemente. Und drittens lässt sich dieser Umgang mit brauchbaren oder unbrauchbaren Textteilen im Verhältnis der diversen materiellen Träger nachweisen, auf denen *November* no-tiert ist und die, so meine These, mit zur Form des Sonetts beitragen.

-
- 4 Gunter Martens: Nachwort. In: Georg Heym: *Werke*. Mit einer Auswahl von Entwürfen aus dem Nachlass, von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. Hg. von Gunter Martens. Stuttgart: Reclam 2006, 362–410, hier: 364.
 - 5 Gunter Martens: Georg Heym und der »Neue Club«. In: Georg Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*. Hg. von Karl Ludwig Schneider und Gerhard Burckhardt. Darmstadt: WBG 1968, 390–401, hier: 400.
 - 6 So die Formulierung in der Rezension von Ernst Balcke: Georg Heym. Der ewige Tag. In: *Die Aktion* 1 (1911), Sp. 375–377. Zitiert nach Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, 193.
 - 7 Kurt Pinthus: Georg Heym, Der ewige Tag. In: *Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde* N.F. 3 (1911), 120. Zitiert nach Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, 195.
 - 8 Alexander Nebrig: Die Gesichte Georg Heyms (1887–1912). Zu seiner Bildlichkeit nach hun-dert Jahren. In: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 22 (2012), Heft 2, 393–399, hier: 394.
 - 9 Von Heym sind dort insgesamt 13 Gedichte abgedruckt. Siehe dazu die mehrere Sammlungen vergleichende Übersicht von Heinz Rölleke: *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*. Durchgese-hene und ergänzte Auflage. Berlin: Schmidt 1988, 48.

1. Verschmutzen

In der Forschung dominiert die Ansicht, *November* sei ein vor allem auf Stefan George gemünztes »aggressives Schmähdgedicht«.¹⁰ Folgt man dieser Lesart, knüpft *November* mit lyrischen Mitteln an jene von Zeitgenossen und Mitgliedern des »Neuen Clubs« angemerkte »theatralisch vorgespielte Hemmungslosigkeit«¹¹ an, für die Heym einerseits in privaten Kreisen und bei öffentlichen Auftritten, andererseits in seinen Briefen berüchtigt ist. Ihre Verdichtung finden diese Performances in einer »subliterarischen Kunstpraxis«,¹² deren Kern der deutlich betonte kontrastiv-abwertende Bezug auf andere, konkurrierende Akteure des literarischen Felds ist. Im vorliegenden Fall sind dies Hans Bethge, Hermann Hesse und Hans Benzmann, wobei die Forschung vor allem die im zweiten Vers des ersten Terzetts explizierete Abgrenzung gegenüber George, dessen »elitäre[m] Kunstanspruch«¹³ und »zwischen weihevoller Demut und Triumph pendelnde[r] ›Ichpoetik«¹⁴ betont sieht.

So deutlich diese Distanzierung ist, sie versteht sich nicht von selbst. Die zeitgenössische Literaturkritik hebt wiederholt den engen Bezug Heyms zu George hervor. So bemerkt etwa eine Rezension von *Der ewige Tag* in dem Gedichtband die »harthämmernde[] Zucht von Stefan Georges weltüberlegender Haltung«¹⁵ und

-
- 10 Achim Aurnhammer: Poetische Rezeption. In: Ders. u.a. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. In Zusammenarbeit mit Kai Kauffmann. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, 829–896, hier: 849. Zumindest das erste Quartett wird von Friedhelm Kemp gleichwohl als »Großstadt-Scherzo« gelesen. Friedhelm Kemp: *Das europäische Sonett*. Bd. 2. Göttingen: Wallstein 2002, 358.
 - 11 Akane Nishioka: Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung. Über die Künstlerinszenierung im Frühexpressionismus. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 16 (2008), 197–234, hier: 210.
 - 12 Nishioka: Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung, 214. David Midgley zufolge verdrängt die Konzentration auf literatursoziologische Aspekte allzu sehr die Analyse von Textverfahren. Vgl. David Midgley: The Subversive Appropriation of Poetic Forms: Georg Heym (1887–1912). In: *Oxford German Studies* 41 (2012), Heft 3, 295–309, hier: 296.
 - 13 Aurnhammer: Poetische Rezeption, 850. Mario Zanucchi liest das Sonett als »eine der schärfsten satirischen Burlesken gegen George«. Mario Zanucchi: *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923)*. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, 250.
 - 14 Stefania Sbarra: Georg Heyms Religion der Kunst. In: Albert Meier/Alessandro Costazza/Gérard Laudin (Hg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Unter Mitwirkung von Viktoria Haß, Aiko Kempen, Martina Schwalb und Ingo Vogler. Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Berlin/Boston: de Gruyter 2012, 239–250, hier: 248.
 - 15 Julius Bab: Alte Lieder und neue Verse. In: *Die neue Rundschau* 23 (1912), 584–588. Zitiert nach Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, 235.

betont, dass diese für Heyms »ehern gedrängte Prägnanz, die fest und kurz pulsende Verbalrhythmik, die sinnlich satte Geschlossenheit der Bilder«¹⁶ verantwortlich zeichne. Eine andere Besprechung bezieht die von Heym bevorzugte »fünffüßige Jambenstrophe«¹⁷ auf George und noch 1924 verortet Detmar Sarnetzki Heym als »modernen Dichtertyp« in einer Position zwischen Naturalismus, Baudelaire und Rimbaud einerseits und »Georgesche[m] Formkult«¹⁸ andererseits.

Auch die Mitglieder des »Neuen Clubs« sind der von Bethge im Vorwort zu dem von ihm 1905 herausgegebenen Band *Deutsche Lyrik seit Liliencron* beschriebenen »malenden Schönheit und [d]em mystischen Zauber«¹⁹ der Gedichte Georges erlegen, distanzieren sich aber vom Autor, als Heym ihnen beitrifft. Heyms *persona* löst Georges Funktion für den »Neuen Club« ab. Im *Berlin*-Zyklus vollzieht Heym schließlich selbst jene »Transgression des Vorbilds«,²⁰ die *November* als drastisch-polemische Absetzbewegung performiert. Die »aggressive Destilisierung des Vorbilds«²¹ arbeitet in *November* mit Mitteln parodistischer Imitation typischer Verfahren der Lyrik Georges. Dazu zählen der zur Anastrophe gebaute Genitiv (V. 1, 11) und der imperativische Gestus (V. 4–5, 7) genauso wie die konsequente Kleinschreibung im zweiten und dritten Vers des ersten Terzetts (V. 10, 11) sowie die kontrastiv dazu gesetzte Majuskel des Possessivpronomens »Seiner« (V.11). Hinzu kommen das über den »Herbst« aufgerufene Programm von Georges *Das Jahr der Seele*, die allegorische Rede vom »staat« (V. 10) und die über die »perlen« (V. 10) betonte Kostbarkeit des lyrischen Gegenstands.²² Mit diesem durchaus spielerisch anverwandelten, gleichwohl deutlich auf Abgrenzung zielenden Gestus knüpft *November* an Verfahren an, wie sie für Lyrik-Parodien typisch sind,²³ und stellt sich in eine Reihe mit jenen Gedichten Heyms, »die den Symbolismus mit dessen

16 Bab: *Alte Lieder und neue Verse*, 235.

17 Ernst Lissauer: Lyrik. In: *Das literarische Echo* 14 (1911/12), Sp. 172–179. Zitiert nach Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, 208.

18 Detmar H. Sarnetzki: *Moderne Dichtertypen*. Georg Heym (1924). Zitiert nach Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, 163.

19 Hans Bethge: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Deutsche Lyrik seit Liliencron. Mit acht Bildnissen* [1905]. Leipzig: Mar Hesses Verlag o.J., XXXII–XIII, hier: XXIV.

20 Aurnhammer: *Poetische Rezeption*, 849. Vgl. grundsätzlich zum Verhältnis zwischen Heym und George das entsprechende Kapitel in Günter Heintz: *Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung*. Stuttgart: Hauswedell 1986, 107–140.

21 Zanucchi: *Transfer und Modifikation*, 251.

22 Siehe zu diesen Verfahren in *November*, die »Symptom intimer Bekanntschaft mit dem Werk des mehrfach desavouierten Älteren« sind, die Analyse von Heintz: *Stefan George*, 111.

23 Siehe dazu allgemein Rüdiger Singer: *Lyrik-Parodien: Spielverderberei oder lyrisches Mitspiel? Beobachtungen anhand des Spiels mit der ›Regel‹: Wiederholung*. In: Thomas Anz/Heinrich Kaulen (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin/New York: de Gruyter 2009, 477–498.

eigenen Ausdrucksformen parodieren«.²⁴ Objekt und Medium der Distinktion fallen zusammen: Heym setzt sich nicht nur mit Georges Gedichten in denkbar pejorativer Stoßrichtung auseinander. Er gibt seiner »antithematische[n] Herabwürdigung«²⁵ auch selbst die Form eines in Endecasillabi gesetzten Sonetts.²⁶ Dessen Quartette bestehen aus durchgehend elfsilbigen, mit jeweils fünf Hebungen versehenen jambischen Versen und konsequent klingenden Kadenz. Die Lautstruktur bestimmen insgesamt nur vier Reime, verteilt auf ein umarmendes Schema in den Quartetten und ein Kreuzschema in den Terzetten (jeweils chiasmisch gebaut: *abba baab cdc dcd*).

Diese an die »ruhige[] und strenge[] Selbstzucht« Georges erinnernde metrische und lautliche Gestaltung lässt sich auch in syntaktischen Hinsichten nachweisen. *November* besteht aus vierzehn Sätzen, die überwiegend in Parataxe eingelassen und allein über Punkte organisiert sind.²⁷ Selbst die als einziger Satzteil des Gedichts durch einen Doppelpunkt hervorgehobene und als eine Art *conclusio* des Dargestellten lesbare *exclamatio* im zweiten Teil des letzten Verses (»Sellerie Salat«, V. 14) wird lediglich durch einen Punkt abgeschlossen. *November* legt es augenscheinlich darauf an, sich als lakonisch-kontrollierter, ja gleichsam sauberer Text zu präsentieren, genauer: als ein Text, der jenes expressionistische »Streben nach Übersteigerung«²⁸ unterdrückt, wie es unter anderem im inflationären Gebrauch von Satzzeichen zum Ausdruck kommt. Die sich mit vierzehn Punkten begnügende Interpunktion orientiert sich an Verfahren, wie sie wiederum Georges Gedichte kennzeichnen. Deren

24 Kurt Mautz: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, 25.

25 Aurnhammer: Poetische Rezeption, 850. Aurnhammer bemerkt: »Im Frühsommer 1911 beschäftigt sich Heym mit mehreren Publikationen des George-Kreises und suchte Friedrich Wolters auf. Zugleich schmähte er in dem Entwurf der Vorrede zu seinem letzten Gedichtband St[efan] G[eorge] als »sacrale(n) Kadaver« und »die Binger tönende Pagode.« (ebd., 849).

26 Mit seiner »pasquillartig-polemisch[en]« Form aktualisiert *November* bei allen Unterschieden im Einzelnen Verfahren literaturprogrammatisher Auseinandersetzungen, wie sie im klassisch-romantischen »Sonettkrieg« zwischen der Generation um Ludwig Achim von Arnim einerseits und Heinrich Voß andererseits zu finden sind. Alexander Nebrig: Der Streit als Spiel mit dem Sonett in der Romantik. In: Kai Bremer/Carlos Spoerhase (Hg.): »Theologisch-polemisch-poetische Sachen«. *Gelehrte Polemik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Klostermann 2015, 315–329, hier: 325.

27 Die Konzentration auf den Punkt ist im *Cœuvre* Heyms durchaus ungewöhnlich. Im Überblick finden sich dort »etwas mehr Komma als nötig«. Albrecht Holschuh: Poetische Zeichensetzung. In: *The German Quarterly* 75 (2002), Heft 1, 51–70, hier: 61.

28 Ebd., 62. Holschuh verweist unter anderen auf Gottfried Benn, der »emphatische Zeichen großzügig aus[]teilt«. Holschuh: Poetische Zeichensetzung, 62.

programmatisches Streben nach Exklusivität kommt nicht zuletzt in einem geradezu asketischen Umgang mit Satzzeichen zum Ausdruck.²⁹

Heyms Gedicht knüpft an diese exklusive Interpunktion an, kontrastiert sie auf semantischer Ebene jedoch durch Emphase und Amplifikation. Die Gegenstände des Sonetts sind, anders als es die Gattungskonvention vorsieht, alles andere als erhaben, sondern am ehesten wohl alltäglich-obszön zu nennen. So verbindet *November* den bereits durch seinen Titel aufgerufenen Herbst nicht mit einer vergeistigten »Stimmung«³⁰ der Jahreszeit, wie sie im Umfeld Georges als Gefühl kommuniziert wird, sondern mit dem körperlichen Appetit auf ein bestimmtes Gericht (»Martinsgans«, V. 9). Die glänzende »helle« (V. 11) der »perlen« Georges deutet ebenso nur Dekorativ-Kostbares an, um sich im zweiten Terzett als profane Erkältung zu erweisen. Die Reimstruktur in den beiden Terzetten und die einzigen drei stummen Kadenzen sorgen dafür, dass Georges emphatisch verstandener »herbstes-staat« mit kontingent-banalen Motiven assoziiert wird (»Ein Auto naht«, »Sellerie Salat«, V. 12 bzw. 14). Hinzu kommt eine das Gedicht dominierende hyperbolisch-drastische Semantik. Mit Substantiven wie »Affenscheiße« (V. 1), »Geschmier« (V. 7), »Rotztuch« (V. 12) oder »Arschwisch« (V. 7) betreibt *November* im Wortsinne »Afterkunst«.³¹ Das Gedicht positioniert sich als programmatischer Kontrapunkt zu Georges »Ästhetik der Distanz und Berührungslosigkeit«.³² Georges Lyrik wird nicht nur als Medium einer »ästhetizistische[n] Pose«³³ entlarvt und als Nonsense abgewertet. Mit der Integration schmutzigen Wortmaterials betreibt *November* die Abgrenzung auch auf der Ebene des Textverfahrens. Schon Richard Meyer betont die »Reinheit«³⁴ der Lyrik Georges und meint damit vor allem »semantische Restriktionen«.³⁵ *November*

29 Vgl. Steffen Martus: Stefan Georges Punkte. In: Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase (Hg.): *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*. Bern u.a.: Lang 2012, 295–327. Else Lasker-Schüler schreibt in ihrer Besprechung des dritten Abends des Neuen Clubs im »Neopathetischen Cabaret« vom 9. November 1910: »Die Orthographie der Georgeverse erinnert in ihrer Gleichtönigkeit leicht an englische Sonntagsruhe. Wars das lieber Vortragender?« Else Lasker-Schüler: Im neopathetischen Cabaret. In: *Der Sturm* 1 (1910), 304. Hier zitiert nach Heym: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, 418.

30 Richard M. Meyer: Ein neuer Dichterkreis. In: *Preußische Jahrbücher* 88 (1897), 33–54, hier: 39.

31 So wird Mitte des 19. Jahrhunderts in Kontexten ästhetischer Bildung die Negativfolie »wahrer Kunst« bezeichnet. Palmer: Ästhetische Bildung in der Volksschule, 269. Hier: zitiert nach Lars Rosenbaum: *Die Verschmutzung der Literatur. Zur historischen Semantik der ästhetischen Moderne im ›langen 19. Jahrhundert‹*. Bielefeld: transcript 2019, 48.

32 Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2010, 461.

33 Moritz Baßler u.a.: *Historismus und literarische Moderne*. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs. Tübingen: Niemeyer 1996, 176.

34 Meyer: Ein neuer Dichterkreis, 39. In Georges Gedichten sei »[k]ein ungenauer Reim, aber auch kein aus Ungefähr gewähltes Wort« (ebd.).

35 Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie*, 451.

hebt diese Beschränkungen des lyrischen Materials auf und vollzieht damit eine aus der Perspektive des George-Kreises nicht akzeptable Verunreinigung. Die »fäkale[n] Vulgarismen«³⁶ stehen nicht allein im Zeichen der Polemik, sondern performieren gezielt einen »Verlust der Form«.³⁷ Das Sonett allein als Medium literaturprogrammatischer Distinktion, als Auseinandersetzung mit oder Ausdruck von Heyms »Betroffenheit vom Vorbild George«³⁸ zu lesen, ist mithin zu kurz gegriffen. Zu klären ist die Form des »Verlust[s] der Form«.

2. Komprimieren

Umso dringlicher ist dies, als *November* im zweiten Quartett selbst einen Zusammenhang zwischen Literatur und formlos-schmutziger Materialität herstellt: mit dem durch einen sperrigen Bindestrich organisierten, die beteiligten Lexeme sowohl trennenden als auch aufeinander beziehenden Kompositum »Dichter-Mülle« (V. 6). Bemerkenswert ist dieses zunächst insofern, als es in Heyms Thesaurus eine Besonderheit darstellt. *November* ist das einzige Gedicht des Autors, das auf das Lexem »Müll« zurückgreift. Das üblicherweise auf den Zeitraum zwischen 1910 und 1912 datierte Hauptwerk Heyms verwendet zwar wiederholt Lexeme, die unbrauchbare Materie explizit als solche bezeichnen. »Dichter-Mülle« bleibt aber die Ausnahme.³⁹ Erklärungen sind müßig: Offenbar fügt sich das Lexem und das durch sie bezeichnete und in der Zwischenzeit chemisch analysierbare »Gemenge unorganischer und organischer Stoffe«⁴⁰ nicht in Heyms Programm, das immer auch »mythische[] Vorstellung[en] der Großstadtdämonen«⁴¹ evozieren will. Um die Jahrhundertwende verweist die »Müllfrage«⁴² auf ein ganz handfest mit technischen Vorrichtungen der Beseitigung befasstes stadthygienisches Problem, dem vermutlich jenes »kunstre-

36 Zanucchi: *Transfer und Modifikation*, 251.

37 Viktor Šklovskij: Die Auferweckung des Wortes. In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. München: Fink 1972, 3–17, hier: 5.

38 Heintz: *Stefan George*, 107.

39 Der von Russell E. Brown erstellte Index zu den Gedichten Heyms vermerkt neben der Stelle in *November* allein Lexeme wie »Asche«, »Unrat«, »Kram« oder »Kehricht«, die gut auch noch ins 19. Jahrhundert passen könnten. Gleiches gilt für »Rest«, »Schutte«, »Schmutz« oder »Mist«. Siehe *Index zu Georg Heym. Gedichte 1910–1912*. Bearbeitet von Russell E. Brown. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum 1970.

40 Hermann Koschmieder: *Die Müllbeseitigung. Mit 22 Abbildungen im Text* [1907]. Hannover: Jä-necke o.J., 7.

41 Karl Ludwig Schneider: *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1967, 51.

42 Koschmieder: *Die Müllbeseitigung*, 3.

ligiöse[] Potential«⁴³ abgeht, wie es als für Heyms Lyrik wichtig herausgestrichen worden ist.

Der referierten Lektüre, die das polemische Moment des Sonetts betont, passt das ins Konzept. Ihr geht es im sechsten Vers nicht um Müll *als Müll*. Die Funktion des Kompositums liegt in dieser Perspektive vielmehr darin, ein bestimmtes literarisches Programm zu bezeichnen und über ›Müll‹ als Metapher möglichst drastisch, vielleicht auch zynisch abzuwerten.⁴⁴ »Dichter-Mülle« lässt sich trotz seiner werkiternen singulären Stellung in die von Heyms Lyrik betriebene »Entrümpelung der Metaphorik«⁴⁵ einordnen, die bereits die ältere Forschung betont hat. Das Kompositum verweist demnach auf den völlig abhandengekommenen Wert eines bestimmten, mit dem Namen »Bethge« verbundenen Textkorpus, das als unbrauchbar beschrieben und auf seine ›reine‹ Materialität reduziert werden kann.

Das Diminutivsuffix ›-e‹ stützt diese Lesart. Es assoziiert »Mülle« mit ›Mühle‹ und ruft damit jenes »Sinnbild des ständigen Zurückgeworfen- und Gefangenseins des Menschen in die Immanenz«⁴⁶ auf, wie es für Heyms Texte insgesamt herausgearbeitet worden ist. Das Kompositum »Dichter-Mülle« überformt diesen Metaphernkomplex poetologisch: als die mit »Bethge« metonymisch benannte ständige Wiederkehr eines immer gleichen, in stadthygienischer Semantik »als störend oder überflüssig betrachtet[en]«⁴⁷ Literaturprogramms. So spricht etwa Paul Schulze-Berghof in seiner *Kulturmission unserer Dichtkunst* von 1913 von »Dichtermühlen«⁴⁸ und meint damit die »Formästhetik«⁴⁹ der von ihm diskutierten Texte (in diesem Fall von Detlev von Liliencron und Adolf Paul). Dort neutral eingesetzt ist das Kompositum ›Dichtermühle‹ kulturgeschichtlich gleichwohl zumeist pejorativ belegt und fungiert als »Sinnbild kreativer, aber auch stupider Poeterei«. ⁵⁰ Zum »Dichter-Mülle« von *November* ist es von dort nicht mehr weit.

Die Abwertung Bethges via Müll-Metapher setzt gleichwohl voraus, dass die Stelle ein kohärentes Bild evoziert. Zwar hält die metaphorische Lesart einem wörtlichen Verständnis von »Dichter-Mülle« paraphrasierend entgegen, dass »Bethge«

43 Sbarra: Georg Heyms Religion der Kunst, 240.

44 Vgl. zur Kategorie der ›zynischen Metapher‹ bei Heym Karl Ludwig Schneider: *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg: Winter 1954, 67.

45 Schneider: *Zerbrochene Formen*, 41.

46 Mautz: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, 243.

47 Gust[av] Koepper: *Die Müllverbrennung nach Dörr'schem System. Ein Beitrag zur Hygiene der Grossstadt*. Mit 8 Illustrationen. Köln: Neubner o.J. [1900], 8.

48 Paul Schulze-Berghof: *Die Kulturmission unserer Dichtkunst. Studien zur Ästhetik und Literatur der Gegenwart* [1913]. Leipzig: Fritz Eckardt o.J., 352.

49 Ebd., 238.

50 Johannes Mager/Günter Meißner/Wolfgang Orf: *Die Kulturgeschichte der Mühlen*. Tübingen: Wasmuth 1989, 149.

nicht wirklich unter widrigen Bedingungen (»haust«, V. 6) auf einer Ansammlung von »alle[n] möglichen Haus- und Küchenabfälle[n]«⁵¹ wohnt. Immerhin handelt es sich bei den Versen dieser Lesart zufolge um eine Form stellvertretender Rede. Diese muss aber davon ausgehen, dass die Szene, die der Bildspender »Müllhaufen« erzeugt, um die mit dem Namen »Bethge« (V. 6) verbundenen literarischen Texte abzuwerten, in sich stimmig ist. Das ist nicht der Fall. Die metonymischen Bezüge innerhalb der drei in Rede stehenden Verse sind zumindest angebrochen. Die Brüche betreffen die wechselseitigen Bezüge zwischen den beteiligten Aktanten: den sozialen Konnex zwischen den literarischen Akteuren und den vom Sonett als unbrauchbar gefassten angehäuften Gegenständen. So bleibt unklar, um wessen »Müll[]« es sich eigentlich handelt. Der bestimmte Artikel »dem« (V. 6) sorgt – im Unterschied zum Possessivpronomen »seinem« – dafür, dass die Referenz von »Dichter« alles andere als eindeutig ist. Gemeint sein können sowohl »Bethge« als auch ein anderer literarischer Akteur. Im ersten Fall handelte es sich bei der Materialanhäufung um »Bethge[s]« eigenen »Müll[]«. Im zweiten Fall säße »Bethge« auf dem »Müll[]« eines anderen »Dichter[s]«. Nicht weniger fraglich ist, ob »Dichter« im Singular oder Plural steht. *November* lässt auch in dieser Hinsicht Eindeutigkeit vermissen. Die beseitigte Materialität, die die Stelle thematisiert, widersetzt sich ihrer Reintegration in diskursive Zusammenhänge.

Aber auch wenn man ein kohärentes Bild unterstellt, macht das die Sache nicht unbedingt einfacher. Programm ist an der Stelle des »Dichter-Mülle[s]« der Fokus auf das Verhältnis von Materialität und Zeichen: So markiert das anaphorisch eingesetzte Pronomen »Man« (V. 7 und 8), vorbereitet durch das »man« im vierten Vers des ersten Quartetts, die einzigen Stellen im Gedicht, an denen sich eine Sprechinstanz zumindest andeutet. Das »knapp Momenthafte«, ⁵² durch das *November* in parataktischen Aussagesätzen dominiert wird, setzt just im Kontext des »Dichter-Mülle[s]« aus. Im imperativischen Gestus einer Gebrauchs- oder Backanleitung (siehe die »Mühle«, »Man nehme«, V. 7) wird dazu aufgefordert, die flüchtig und unleserlich geschriebenen Manuskripte Bethges (»sein Geschmier«, V. 7) materiell zu verformen (»zu knüllen«, vgl. V. 7) – also »Müll[]« herzustellen – und als Toilettenpapier umzufunktionalisieren (»zum Dienst der Hinterseiten«, V. 8). Während sich die zur anakoluthischen Reihung tendierenden, im statischen Präsens gehaltenen Momentaufnahmen der übrigen Verse gleichsam von selbst sprechen, erhält das Sonett im Zusammenhang mit dem scheinbar ganz auf seine Materialität reduzierten »Dichter-Mülle« eine gewisse Agentialität.

Nicht nur handelt es sich bei dem thematisierten »Papier« um die materielle Basis literarischen Schreibens, die ehemals durch die Verwertung unbrauchbaren Materials (Lumpen) hergestellt worden ist. Nicht nur fordern die drei Verse des zwei-

51 Koschmieder: *Die Müllbeseitigung*, 7.

52 Kemp: *Das europäische Sonett*, 357.

ten Quartetts dazu auf, die literarischen Handschriften Bethges zu verwerten. Nicht nur ist *November* selbst das Produkt einer Verwertung als unbrauchbar verhandelten lyrischen Materials (insbesondere Georges). Die drei Verse, in denen der »Dichter-Mülle« thematisch eine Rolle spielt, vollziehen zudem das, wozu sie auffordern: Die Stelle spricht nicht nur von einem an »Dichter-Mülle« gekoppelten Transformationsakt der Verdichtung (»knülle«, V. 7) textmaterieller Elemente. Sie performiert diesen auch sprachlich. Eingeleitet durch die Anapher »Man« führen der Mittelreim aus »Papier« und »Geschmier« (V. 7 bzw. 8) und die jeweils nach der Zäsur platzierte Wiederholung von »zum« (V. 7 und 8) zu einer Komprimierung des Wortmaterials, wie sie die lockere, weil durch Reihungen und Enjambements dominierende Organisation der übrigen Verse vermissen lässt. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch eine rahmende Lautkonstruktion aus den Vokalen »e« und »i« (»sein Geschmier«, »Dienst der Hinterseiten« und »Papier«) und den ebenso die lautliche Verdichtung betonenden Trigraph »sch« in »Geschmier« und »Arschwisch«. Die im ersten Vers thematisierte »Fülle« des Zeichenmaterials überführt *November* im Wortsinne in (komprimierten) »Dichter-Mülle«.

3. Transformieren

»Papier zum Dienst der Hinterseiten« ist in Deutschland bereits seit den 1880er Jahren grundsätzlich verfügbar. Zwar wird das Produkt noch bis in die 1890er Jahre hinein aus England importiert und bis an die Jahrhundertwende gilt »Toilettenpapier als Luxusartikel«. ⁵³ Spätestens danach ist Papier für die »Hinterseiten« jedoch als Artikel des alltäglichen Bedarfs eingeführt und zumindest prinzipiell zu kaufen. ⁵⁴ Diesen historischen Kontext vorausgesetzt kann man die Aufforderung in Heyms Sonett in zwei Hinsichten lesen. Zum einen wiederum als Polemik: Obwohl es eigens hergestelltes Toilettenpapier gibt, soll Bethges »Geschmier« in den »Dienst der Hinterseiten« gestellt werden. ⁵⁵ Zum anderen kann man den sozialhistorischen Hintergrund als Hinweis darauf lesen, dass die Stelle nicht als wörtliche Aufforderung im

53 Gottfried Hösel: *Unser Abfall aller Zeiten. Eine Kulturgeschichte der Städtereinigung*. München: Jehle 1987, 147.

54 Siehe Hösel: *Unser Abfall aller Zeiten*, 147. Hösel weist darauf hin, dass das »erste Rollenpapier [...] in Deutschland von der in Berlin gegründeten »British-Paper-Company Alcock u. Co.« fabriziert« (ebd.) wurde. Zum Zusammenhang von Papier, Buch und Toilettenpapier im 19. Jahrhundert siehe auch den kurzen Hinweis bei Leah Price: *How to Do Things with Books in Victorian Britain*. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2012, 231.

55 Heym setzt in dieser Hinsicht den Modus von »[r]eading, then wrapping« ein, wie er auch in literaturkritischen Zusammenhängen eine Rolle spielt. Price: *How to Do Things with Books*, 233.

Sinne der geschilderten Szene, sondern als zweckentbundene Praktik zu lesen ist, folglich als Kunst.

Gestützt wird dieser Lektürevorschlag durch den Umstand, dass *November* mit seinem Thema literaturgeschichtliche Reihenbildung bis in die Frühe Neuzeit hinein betreibt. Der Prototyp von »Papier zum Dienst der Hinterseiten« findet sich in jener Episode der *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi* von Grimmelshausen, in der Simplicius nach Schaffhausen gelangt und »nach vielem Fatzwerck so das Volck mit mir hatte / von einem ehrlichen wolhåbigen Burger freundlich zur Herberg aufgenommen«, ⁵⁶ sich dort von »eine[r] Last« ⁵⁷ befreien will und »eilents zu Gericht« ⁵⁸ geht, wo er ein »Scheermesser« ⁵⁹ genanntes »Octav von einem Bogen Pappier« ⁶⁰ zur Reinigung verwendet. Mit dem »Papier zum Dienst der Hinterseiten« stellt *November* einen Bezug her zu der in der *Continuatio* präsentierten »dingfokalisierten Prozessvita«, ⁶¹ die als »eine rückblickende Erzählung über kontinuierliche Formveränderungen, Orts- und Besitzerwechsel« ⁶² vollzogen wird und dem Ding zyklographisch eine biographisch gerahmte *agency* zuspricht. Nicht nur geht es auch in Heyms Sonett um den Schriftträger »Pappier«, sondern auch um dessen immer wieder betonte »treue geleistete Dienste«, ⁶³ die sein Leben geradezu bestimmen, und um den »Hindern« ⁶⁴ und den »endlichen Undergang im Scheißhauß«. ⁶⁵ Schließlich findet sich auch die »Papiermühl« ⁶⁶ in *November* konnotiert.

Heyms Sonett verwertet aber nicht nur einen Text, der die Verwertung von Papier auf der Toilette thematisiert. Wichtig ist die »Scheermesser«-Episode für das Sonett auch insofern, als die *Continuatio* mit ihr »auf die materiellen Grundlagen

56 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi* [1669]. Abdruck der beiden Erstausgaben mit den Varianten der ihnen sprachlich nahestehenden Ausgaben. Hg. von Rolf Taro. Durchgesehene und erweiterte Auflage. Reprint ²2018. Tübingen: Niemeyer 1984, 511.

57 Ebd., 512.

58 Ebd., 513.

59 Ebd., 514.

60 Ebd., 513.

61 Mirna Zeman: Literatur und Zyklographie der Dinge. *Bookcrossings in simplicianischer Manier*. In: David-Christopher Assmann/Norbert Otto Eke/Eva Geulen (Hg.): *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*. Berlin: Schmidt 2014, 151–173, hier: 165. Vgl. auch Uwe C. Steiner: The Problem of Garbage and the Insurrection of Things. In: Gillian Pye (Hg.): *Trash Culture. Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*. Oxford u.a.: Lang 2010, 129–146, hier: 135.

62 Zeman: Literatur und Zyklographie der Dinge, 162.

63 Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, 513.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd., 520.

[...] [ihres; DCA] eigenen Schreibens recurriert.«⁶⁷ Die Forschung hat gezeigt, dass die Episode die materiellen Transformationen ihrer *histoire* mit Grimmelshausens wiederverwertender Schreibpraktik verbindet. Die Episode basiert auf strukturellen, thematischen und zum Teil wörtlichen Übernahmen unter anderen aus Hans Sachs' *Von dem vorlornen redenten gülden und Schwanck. Die ellend klagent roßhaut* und Andreas Tharaeus' Gedicht *Eine erbarmliche Klage Der lieen Fravv Gerste, vnd ihres Brudern Herrn Flachs*.⁶⁸ Diese Kopplung zwischen einer Textherstellung, die vorhandene textmaterielle Elemente aufgreift und transformiert, und der literarischen Thematisierung eben solcher textmateriellen Transformationsakte findet sich in abgewandelter Form auch in *November*, und zwar zunächst in dessen Herstellung.

Die Bearbeiter der textgenetischen Ausgabe gliedern die Entstehung des Sonetts in drei Stufen. Heym beginnt mit einem Entwurf, der aus vier Strophen ohne Titel besteht, wobei die Quartette »wohl zügig«,⁶⁹ die Terzette hingegen »ansatzreich«⁷⁰ in drei Versuchen entworfen werden. Ein »Vorentwurf«,⁷¹ der aus lediglich drei Zeilen besteht und sich auf einem Blatt findet, »das Heym für die weitere Arbeit am Gedicht nicht mehr verwendet«,⁷² kann in den Entstehungsprozess nicht mehr chronologisch eingeordnet werden. Die zweite Entwurfsstufe verstehen die Editoren als »Reinschrift«. ⁷³ Sie besteht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten und dem Titel »November«, ist datiert und bis auf »einige Abweichungen«⁷⁴ identisch mit der letzten Fassung des ersten Entwurfs. Der dritte Entwurfsschritt wird durch Heyms »Eintragung ins Gedichtbuch«⁷⁵ konstituiert. Dort besteht das Gedicht aus vier Strophen, wobei die letzte Strophe nicht vollendet ist und auch der Titel fehlt. Die Eintragung »scheint etwa gleichzeitig«⁷⁶ mit der zweiten Handschrift entstanden zu sein und ist nach Einschätzung der Editoren »sehr flüchtig und mit vielen Wortabkürzungen geschrieben«. ⁷⁷ Zudem besteht die Eintragung nur aus den ers-

67 Benjamin Bühler: Lumpen-Recycling. In: Christine Kutschbach/Falko Schmieder (Hg.): *Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Kleidung*. Berlin: Kadmos 2015, 137–141, hier: 139.

68 Vgl. Joseph B. Dallett: Auf dem Weg zu den Ursprüngen. Eine Quellenuntersuchung zu Grimmelshausens Schermesser-Episode. In: *Carleton Germanic Papers* 4 (1976), 1–36.

69 Kommentar zu Nr. 94: November (Der wilden Affenscheisse ...). In: Georg Heym: *Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung*. Hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. Bd. I. Tübingen: Niemeyer 1993, 506–509, hier: 507. Die Kursivierung ist weggelassen.

70 Kommentar zu Nr. 94: November, 507. Die Kursivierung ist weggelassen.

71 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

72 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

73 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

74 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

75 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

76 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

77 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

ten zwölf Versen »und bricht mitten in einer zweiten Fassung von Vers 12 ab«. ⁷⁸ Die Editoren lassen die Eintragung deshalb nicht als »Reinschrift« gelten. Der Abdruck in den von Schneider herausgegebenen *Dichtungen und Schriften* orientiert sich folgerichtig nicht an dieser, sondern an der zweiten Entstehungsstufe.

Martens zufolge geben Heyms Gedichte die »mimetische Grundlage vorstellbarer Bildlichkeit« ⁷⁹ auf. Die Untersuchung der Handschriften zeigt demnach, dass Heym sich bei der Auswahl seines Zeichenmaterials nicht an einer bestimmten Szene orientiert, die der lyrische Text möglichst kohärent abbilden soll. Vergleichbar mit der Lyrik Georg Trakls lässt sich bei Heym ein eher »kombinatorische[s] Spiel[] mit einem beschränkten Thesaurus« ⁸⁰ beobachten. Die Gedichte weisen zwar einen syntaktischen Verbund auf, sind semantisch jedoch nur lose integriert.

Diese allgemeinen Beobachtungen treffen auch auf *November* zu. So finden sich im ersten Entwurf beispielsweise »Gedicht« und »Mist« anstelle von »Geschmier« und »Papier« (V. 8), »Wald« anstelle von »Welt« (V. 2) oder »Regentuch« anstelle von »Regenschirme« (V. 4). Der Vers »Der Bourgeois schwingt seine Löffelkelle.« wird im zweiten Entwurf gänzlich gestrichen und durch »Die Martinsgans glänzt in der braunen Pelle.« (V. 9) ersetzt. Noch in der dritten Fassung tauscht Heym »starke Unterhosen« (V. 5) gegen »warme Unterhosen« aus. Der Heyms Lyrik kennzeichnende »Übergang zu einer nichtmimetischen, abstrakten Poesie« ⁸¹ mag in diesen Ersetzungen, die gleichwohl noch sehr metonymisch motiviert sind, angelegt sein. Die Form des Gedichts ist gleichwohl um jenes Textmaterial gebaut, das über die Entwürfe hinweg nicht ausgetauscht wird: Die die Selbstprogrammierung von *November* bestimmenden Substantive »Affenscheiße«, »Dichter-Mülle« und »Arschwisch«. Wichtiger als die Ersetzungen des lexikalischen Materials ist denn auch die Frage, welche Rolle die Materialität des Manuskripts für das die Materialität von Literatur thematisierende und transformierende Gedicht spielt.

Eine Sichtung des Gedichtbuchs kann zunächst den Befund der Editoren bestätigen. Heyms letzter Entwurf ist tatsächlich unvollständig und mit Bleistift in großer, nicht unbedingt leicht zu entziffernder Schrift verfasst, mithin in dem von den Editoren betonten »flüchtige[n] Duktus« ⁸² notiert. Im vorliegenden Fall ist diese Bewegungsmetaphorik der Herausgeber nicht irrelevant: Heym setzt das »Geschmier«, das das zweite Quartett mit Bezug auf Bethge evoziert, im Gedichtbuch

78 Ebd. Die Kursivierung ist weggelassen.

79 Gunter Martens: Entwürfe zur Lyrik Georg Heyms. Möglichkeiten des Einblicks in die immante Poetik seiner Dichtungen. In: *editio* 1 (1987), 250–265, hier: 263.

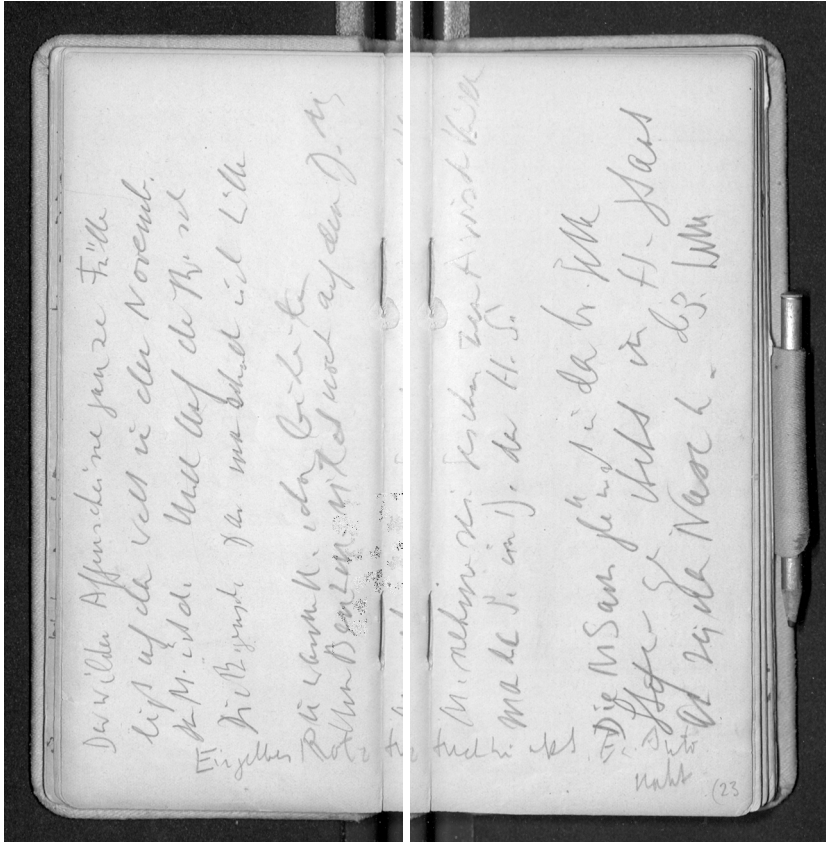
80 Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994, 104.

81 Martens: Entwürfe zur Lyrik Georg Heyms, 263.

82 Kommentar zu Nr. 94: November, 506. Die Kursivierung ist weggelassen.

handschriftlich um. Die in der Forschung beobachtete »ungekünstelte Spontaneität«⁸³ des Gedichts findet sich dort als Effekt der Materialität des Sonetts wieder. Darüber hinaus fällt auf, dass der Text quer geschrieben und auf der Rückseite eines mit Tinte verfassten Gedichts gleichen Titels platziert ist (Abb. 1a und 1b).⁸⁴

Abb. 1a und 1b: »November« auf der »Hinterseite[]«.



Nachlass Georg Heym. In: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, NGH Inventarnummer 9.

83 Nishioka: Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung, 210f.

84 Nachlass Georg Heym. In: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, NGH Inventarnummer 9.

Mit »Hinterseiten« ist im materiellen Bezugsfeld von Heyms Gedichtbuch keineswegs allein eine übertragene Bedeutung aufgerufen. Es geht vielmehr direkt und konkret um die »Hinterseiten« eines anderen Textes. Die beiden Gedichte sind nicht nur über den gemeinsamen Titel, sondern auch materiell über ihre »Hinterseiten« verbunden – und voneinander unterschieden. *November* erweist sich in dieser Hinsicht als ein programmatisch flüchtig, zudem mit einem Revisionen oder Korrekturen ermöglichenden Bleistift verfasster Text zum »Zeitvertreib«. Der Text ist eine Art Abfallprodukt des mit Tinte verfassten, deshalb weit verbindlicher notierten und zudem in Leserichtung festgehaltenen Gedichts gleichen Titels. In dieser textgenetischen Perspektive ist der thematisierte und rhetorisch akzentuierte »Dichter-Mülle« das Gedicht.

4. Aussortieren

Die von den Editoren als maßgebliche Fassung verstandene zweite Entwurfsstufe ist in den von Schneider herausgegebenen *Dichtungen und Schriften* abgedruckt. Dort wird *November* mit einer Fußnote präsentiert (Abb. 2).⁸⁵ Der Satz »* oder Benzmann oder Hesse – nach Belieben!« ist typographisch von den vier Strophen des Sonetts abgesetzt, aber über zwei Asterisken als Anker und Verankerungspunkt eindeutig auf diese bezogen.⁸⁶ Die Fußnote differenziert zwischen einem Haupt- und einem Nebentext. Der Satz ist zwar getrennt von dem über ihm platzierten Sonett, diesem aber zugleich räumlich zugeordnet.

Fußnoten sind im Kontext von Lyrik zwar selten, aber durchaus zu finden.⁸⁷ Im Fall von *November* ist das Verfahren gleichwohl erläuterungsbedürftig. Zunächst ist die typographisch ohnehin merkwürdig inkonsequent im unteren Drittel der Buchseite platzierte, vom unteren Seitenrand deutlich distanzierte und dem »Haupttext« auffallend angenäherte Fußnote das Ergebnis eines editionsphilologischen Eingriffs. In der Handschrift der zweiten Entwurfsstufe (»Reinschrift«) ist der Satz nämlich keineswegs als Fußnote realisiert.⁸⁸ Zwar zitieren die *Dichtungen und Schriften* ihn korrekt – wenn auch ohne die Abkürzung der Konjunktionen (im Entwurf heißt es »o. Benzmann o. Hesse – nach Belieben!«). Heym platziert den

85 Heym: *Dichtungen und Schriften*, 155.

86 Siehe zu dieser Terminologie bzw. der Unterscheidung von Anker und Verankerungspunkt Remigius Bunia: Fußnoten zitieren. In: Bernhard Metz/Sabine Zubarik (Hg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Berlin: Kadmos 2008, 13–32, hier: 16.

87 Ein einschlägiger Fall ist Nabokovs *Pale Fire*. Vgl. zu literarischen Fußnoten grundsätzlich Sabine Mainberger: Die zweite Stimme. Zu Fußnoten in literarischen Texten. In: *Poetica* 33 (2001), 337–353, hier: 343f.

88 Das Manuskript befindet sich Privatbesitz. Ich danke Günter Dammann (+) für die Vermittlung und Katja Schneider-Stief für die freundliche Bereitstellung.

Satz aber nicht am unteren Rand des Manuskripts oder unterhalb des Sonetttextes, sondern zwischen dem ersten und zweiten Vers des zweiten Quartetts, etwa mittig über »Bethge« einsetzend und bis »Dichter« reichend.

Abb. 2: »November« in den Dichtungen und Schriften.

November 1910

NOVEMBER

Der wilden Affenscheiße ganze Fülle
Liegt auf der Welt in den Novemberkeiten.
Der Mond ist dumm. Und auf den Straßen schreiten
Die Regenschirme. Daß man warm sich hülle

In starke Unterhosen schon beizeiten.
Nur Bethge* haust noch auf dem Dichter-Mülle.
Man nehme sein Geschmier. Zum Arschwisch knülle
Man das Papier zum Dienst der Hinterseiten.

Die Martinsgans glänzt in der braunen Pelle.
stefan george steht in herbstes-staat.
an Seiner nase hängt der perlen helle.

Ein gelbes Rotztuch blinkt. Ein Auto naht.
Drin sitzt mit Adlerblick die höchste Stelle.
Fanfare tutet: Sellerie Salat.

* oder Benzmann oder Hesse – nach Belieben!

1–14

155

Georg Heym: Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. Hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. Bd. I. Tübingen: Niemeyer 1993, 155.

Neben der Korrektur der Datumsangabe (»11.10.11«)⁸⁹ verändern die *Dichtungen und Schriften* Heyms Sonett in zwei Hinsichten: Erstens fügen sie dem Zeichenbestand des Textes mit den beiden Asterisken zwei typographische Elemente hinzu. Das ist nicht unbedeutsam: Bei einem Text, der dezidiert sparsam mit Interpunktionszeichen hantiert und im »Haupttext« nur auf Punkte zur Organisation seiner Syntax setzt, wirkt sich dieser Zusatz quantitativ umso gewichtiger und nicht zuletzt sichtbarer aus. Letzteres gilt noch mehr (zweitens) für die vom Manuskript abweichende Position des Satzes auf der jeweiligen Seitenfläche. Auch die Auslagerung von »o. Benzmann o. Hesse – nach Belieben!« aus dem unmittelbaren Kontext des zweiten Quartetts greift in dessen ikonische Anlage ein. Sie ignoriert die in der »Reinschrift« angelegte Anordnung der Zeichen auf Heyms Manuskriptseite und übernimmt diese nicht für die Präsentation von *November* auf der Buchseite der *Dichtungen und Schriften*. Jenseits des gattungsgeschichtlich festgelegten Arrangements der Sonettstrophen unterstellt die Werkausgabe dem »Schrift-Bild«⁹⁰ von Heyms Gedicht semiotische Kontingenz. Das ist insofern erstaunlich, als die »Reinschrift« auch an anderer Stelle die Aufmerksamkeit durchaus auf ihr visuelles Arrangement lenkt: Die Majuskel des Possessivpronomens »Seiner« »schmückt«⁹¹ unübersehbar ein Strahlenkranz. Ein nicht zu unterschätzender ikonischer Effekt des Satzes wird damit unterdrückt: Zwar kann er in der Manuskriptfassung sowohl unter dem Aspekt der »Schriftgestalt«⁹² als auch in metrischer Perspektive nicht als zusätzlicher Vers verstanden werden: Der Satz ist eingerückt, in deutlich kleinerer Schriftgröße und blasserer Tinte geschrieben und zudem nicht in Jamben verfasst. Und doch bricht die Positionierung des Satzes die Sonettform weitaus provokanter auf, als dies in den *Dichtungen und Schriften* die an einer sauberen Gestaltung orientierte Aussortierung unter das letzte Terzett zulässt. Die editorische Aufbereitung erzeugt demgegenüber eine »gereinigte[], ideale[]«⁹³ lyrische Form.

Gleichwohl ist es fraglich, ob es sich bei dem Satz überhaupt um einen als Fußnote realisierbaren »Vermerk« handelt. Ganz klären lässt sich das Problem natürlich nicht. Gerade durch diesen ambivalenten Status gewinnt der Satz für *November* jedoch an Relevanz. So kann man zunächst von einer spezifischen »Ego-Pluralität«⁹⁴

89 »Heym [...] verwechselt offenbar Monats- und Jahreszahl«. Kommentar zu Nr. 94: November, 507. Die Hervorhebungen sind weggelassen.

90 Andrea Polaschegg: Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik. In: Sybille Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie 2012, 245–264, hier: 261.

91 Kommentar zu Nr. 94: November, 507. Die Kursivierung ist weggelassen.

92 Polaschegg: Literatur auf einen Blick, 261.

93 Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp 2015, 50.

94 Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2002, 198–232, hier: 217.

sprechen. Wie im imperativischen Vers des »Dichter-Mülle[s]« ist unklar, ob in dem Satz das im übrigen Sonetttext leidlich anwesende lyrische Ich, der implizite oder der historisch-reale Autor spricht. Genauso wenig wird expliziert, wen der im Unterschied zu den lakonischen Versen bemerkenswerterweise als *exclamatio* gefasste Hinweis adressiert. Naheliegend ist wohl zunächst, den »Vermerk« mit Blick auf den unveröffentlichten Status des Manuskripts als eine Art Gedächtnisstütze zu lesen. In dieser Hinsicht würde es sich bei dem Satz um eine Mitteilung des empirischen Autors an sich selbst handeln: Der Name »Bethge« soll in einer späteren Fassung des Sonetts gegebenenfalls durch »Benzmann« oder »Hesse« ersetzt werden. Eine gewisse Plausibilität gewinnt diese Annahme durch den Umstand, dass sich in dem von den *Dichtungen und Schriften* nicht berücksichtigten dritten Entwurf tatsächlich nicht mehr der Name »Bethge«, sondern die Abkürzung »Benzm.« an der entsprechenden Stelle findet. Der »Vermerk« hat dieser Lesart zufolge folglich denselben textgenetischen Status wie die von Heym auf der Manuskriptseite der »Reinschrift« vorgenommenen Streichungen. Wie diese ist er Ausdruck jener »Irrwege, Abzweigungen, Abweichungen«, ⁹⁵ die Almuth Grésillon als typisch für textgenetische Prozesse annimmt und die auch Heyms Arbeitsweise kennzeichnen. So betont bereits Dammann die prinzipielle »Offenheit« ⁹⁶ der Textproduktion Heyms, die das scheinbar fertige Produkt häufig und immer wieder »zerlegt und neu anordnet«. ⁹⁷ Der »Vermerk« evoziert in dieser Hinsicht eine Art *Making-of*, das einen Einblick in die vom Autor betriebene »Auswechslung des Wortmaterials« ⁹⁸ ermöglicht.

Im Kontext der postum veröffentlichten Fassung von *November* ist der Satz hingegen weniger »Spur[] einer Textdynamik« ⁹⁹ als Lektürelenkung. In der Form seiner Realisierung auf der Buchseite der *Dichtungen und Schriften* kann sich der »Vermerk« auch an das lesende Publikum wenden: als Aufforderung, den im Vers platzierten Namen »Bethge« als kontingenten Platzhalter für andere Autornamen zu lesen und gegebenenfalls »nach Belieben« auszutauschen. Dem »Vermerk« kommt in dieser Hinsicht eine rezeptionssteuernde Funktion zu, die jedoch gar nicht weit von der textgenerierenden Funktion entfernt ist. In beiden Fällen fungiert der »Vermerk«

95 Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«*. Bern u.a.: Lang 1999, 19.

96 Günter Dammann: Untersuchungen zur Arbeitsweise Georg Heyms an seinen Handschriften. Über die Entstehung der Gedichte »Mortuae«, »Totenwache«, »Letzte Wache«. In: *Orbis Litterarum* 26 (1971), 42–67, hier: 67.

97 Dammann: Untersuchungen zur Arbeitsweise Georg Heyms an seinen Handschriften, 67.

98 Martens: Entwürfe zur Lyrik Georg Heyms, 259. Die Entstehung der Gedichte Heyms ist exemplarisch und umfangreich für *Der Krieg* dargestellt und untersucht worden. Siehe Günter Dammann/Karl Ludwig Schneider/Joachim Schöberl (Hg.): *Georg Heyms Gedicht »Der Krieg«. Handschriften und Dokumente. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption*. Heidelberg: Winter 1978.

99 Grésillon: *Literarische Handschriften*, 15.

als eine Art Depot möglicher, im Vers aber nicht aktualisierter Autornamen. Vorausgesetzt ist also deren prinzipielle »Austauschbarkeit«.¹⁰⁰ Und tatsächlich wird diese nicht allein durch die von den *Dichtungen und Schriften* eingefügten Asterisken nahegelegt. Wichtiger und in der »Reinschrift« ohnehin nur vorhanden scheint mir das Textverfahren des über »Bethge« handschriftlich einsetzenden »Vermerk[s]« zu sein. Bereits die Darstellungsform betont den äquivalenten Status der Autornamen: Der Satz besteht aus einer polysyndetischen Aufzählung, die durch die zweifache Konjunktion »oder« äquivalente Möglichkeiten zur Füllung der Stelle im Gedicht präsentiert. Im Zusammenspiel von Vers und »Vermerk« eruiert Heyms Sonett mithin nicht allein das hierarchische Verhältnis zwischen einem Haupt- und einem Nebentext, um dieses zu dekonstruieren. Darüber hinaus und vor allem geht es um das, was Roman Jakobson als grundlegende Operationen jeglichen »verbalen Verhalten[s]«¹⁰¹ bestimmt: Selektieren und Kombinieren. Bei den von *November* in Vers und »Vermerk« verhandelten Autornamen handelt es sich um jene »gegebenen, mehr oder weniger ähnlichen Hauptwörter[]«,¹⁰² die ein Paradigma konstituieren. »Bethge«, »Benzmann«, »Hesse« und andere sind »in einer bestimmten Hinsicht gleichwertig«,¹⁰³ und zwar – so legt es das Sonett nahe – durch ihr Verhältnis zum »Dichter-Mülle«. Es ist diese Äquivalenz, die sie zu Lexemen eines Paradigmas macht; und es ist diese Äquivalenz, die es erlaubt, einen beliebigen Namen aus der *enumeratio* herauszunehmen und im Vers zu platzieren. Letzterer generiert sich einmal mehr nicht nur metaphorisch, sondern textmateriell aus dem, was er thematisiert: aus »Dichter-Mülle«.

Heyms »Reinschrift«, die keine ist, ästhetisiert eine grundlegende sprachliche (im engeren Sinne: literarische) Operation als Praktik des Aussortierens. Evoziert wird ein gleichsam in der Bewegung festgehaltenes Aussortieren. Indem das Paradigma des Autornamens »Bethge« (genauer: eine Auswahl seiner Elemente) an einem Ort außerhalb des Sonetts, aber doch in unmittelbarer Nähe zu diesem syntagmatisch ausgebreitet wird, macht das Zusammenspiel von Vers und »Vermerk« nicht zuletzt schriftbildlich darauf aufmerksam, dass die textgenerierende wie -rezipierende Operation der Selektion nur ein bestimmtes Lexem aus einem gegebenen Paradigma aktualisiert. Darüber hinaus macht *November* aber auch die Reihe jener Lexeme produktiv, die sich auf der »Hinterseite[]« seines Syntagmas anhäufen und notwendigerweise aussortiert, aber dennoch sowohl für den Schreibprozess als auch für das Verständnis des Verses latent gehalten werden müssen. Mehr

100 Aurnhammer: Poetische Rezeption, 850.

101 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 3/1993, 83–121, hier: 94.

102 Ebd.

103 Ebd.

noch: Der »Vermerk« setzt sein ambivalentes Verhältnis zum Vers auch mit Blick auf die poetische Sprachfunktion durch, integriert also die Operation des Aussortierens in seine Form. Der Satz »o. Benzmann o. Hesse – nach Belieben!« unterläuft und bedient das metrische Verfahren des Verses zugleich. Im Unterschied zum Vers realisiert der »Vermerk« keinen jambischen Fünfheber. Das bedeutet aber nicht, dass er metrisch ungebunden ist – im Gegenteil: Als trochäischer Sechsheber betont der »Vermerk« seine lyrische Eigenständigkeit. Gleichzeitig stellt er aber mit »Benzmann« und »Hesse« ein äquivalentes Zeichenmaterial zur Verfügung, das die mit dem Namen »Bethge« besetzte Stelle im Vers störungsfrei füllen könnte. Einmal aus dem »Vermerk« herausgelöst, sind die aus dem Sonetttext ausgelagerten Autornamen nämlich nicht nur semantisch-diskursiv, sondern auch in metrischer Hinsicht äquivalent zu »Bethge«. In beiden Fällen handelt es sich um zwei Silben, von denen jeweils die erste betont ist. Auch wenn – oder gerade weil – der »Vermerk« dazu dient, bestimmte Elemente aus dem Vers auslagern zu können, lässt er sich in das für Heyms Textarbeit typische Verfahren der die einzelnen Wörter verdinglichenden »Aufschwellung«¹⁰⁴ einordnen, ambiguisiert dieses jedoch. Als Aufzählung kommt ihm eine Funktion der Erweiterung und Amplifikation des »eigentlichen« Textes zu. Gleichzeitig wird dieser Bezugspunkt durch den »Vermerk« selbst komprimiert, gewissermaßen verschlankt. Insofern hat man es an der Stelle mit einer Form der Verdichtung zu tun (»Dichter-Mülle«), die der »Vermerk«, der diese Verdichtung durch Auslagerung aus dem »eigentlichen« Sonett-Text leistet, selbst zum Sekundären, Marginalen erklärt.¹⁰⁵

Um eine Art Zusammenfassung zu versuchen: Heyms *November* macht die Müll produzierenden »Spuren des Textes in statu nascendi«¹⁰⁶ zu einem integralen Bestandteil seiner Form. Das Gedicht setzt »Müll« nicht lediglich als Metapher ein, sondern gibt sich als auf »Dichter-Mülle« basierender Text zu erkennen, führt das in seinem Entstehungsprozess aussortierte Textmaterial mit und gerät in editionsphilologische Praktiken, die ihrerseits Bewahrenswertes von Unbrauchbarem unterscheiden. *November* performiert textmaterielle Transformationen, und zwar erstens thematisch, zweitens im Textverfahren und drittens textgenetisch. Der »Dichter-

104 Günter Dammann: Theorie des Stichworts. Ein Versuch über die lyrischen Entwürfe Georg Heyms. In: Gunter Martens/Hans Zeller (Hg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München: Beck 1971, 203–218, hier: 215.

105 Vgl. allgemein Bernhard Metz/Sabine Zubarik: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Berlin: Kadmos 2008, 7–11, hier: 9.

106 Grésillon: *Literarische Handschriften*, 15.

Mülle« ist nicht nur ein Tropus, der es der Sprechinstanz erlaubt, die Produkte anderer Akteure im literarischen Feld abzuwerten. Es geht vielmehr um »Dichter-Mülle« *als Müll* im materiellen Sinne. Das Sonnett *ist* eine Form von »Dichter-Mülle«.