

»Stabile Seitenlage«

13

DER SICH ENTFREMDETE GEIST
DIE BILDUNG

- 27 *εχω*
Hans Imhoff
- 33 Bürger, Künstler, Exorzisten.
Wissenschaft, Kunst und Kult
in den Spuren Hugo Balls
Johannes Hoff



Titelabbildung:
Faksimile der ersten Seite eines Briefs
von Roland F. Jaeger, geschrieben an
Theodor W. Adorno 1970

DIE LUST UND
DIE NOTWENDIGKEIT

- 65 Kein Hauch von 68.
Ein zweistimmiger Versuch zur
unlustigen / irrsinnigen / wahnwitzigen
Lage an den deutschen Hochschulen
Pierangelo Maset und Daniela Steinert
- 85 Campusträume und Lehrklaverei.
Innenansichten aus dem
amerikanischen Universitätsbetrieb
William Pannacker
- 129 Kaugummiflecken, zerbrochene
Scheiben und kriminelle Taschentücher
Marie Luise Birkholz interviewt
Joachim Häfele
- 143 Ein Gespräch über die Liebe zur Kunst
und wie man in Persien Affen fängt
Paul Maenz
- 159 »Ich war ehrlich überrascht und
erschrocken, wie umfangreich Sie
geantwortet haben.« *Theodor W. Adorno*
korrespondiert mit seinen Lesern.
Zusammengestellt und kommentiert von
Philipp Felsch und Martin Mittelmeier
- 207 Eine Agentur des Kreativen.
Walter Höllerers Literarisches
Colloquium als Schule des Schreibens
im Zeichen von Information und Störung
Till Greife

DIE SINNLICHE
GEWISSHEIT

- 224 »Arcadia Diabola«
Zeichnungen von *Anke Wenzel*
- Insert
Reihe: Ordnung
- Prekärer Bühnenzauber:
Das Experiment *Reihe: Ordnung* im Rückspiegel.
Hans-Christian Dany, Britta Peters
und *Tim Voss* im Gespräch
- »Reihe: Ordnung sagt:
Arbeit, Liebe, Geld, Sex, Macht, Freiheit, Zukunft«
Eine Dokumentation

DAS GESETZ DES HERZENS
UND DER WAHNSINN DES
EIGENDÜNKELS

- 243 Von Träumen, Mördern und
brennenden Häusern. Zu den
Arbeiten von *Yeşim Akdeniz Graf*
Christiane Opitz
- 246 Die Wahrheit der Fassade
Schichtungen des Realen im
Werk von *Anselm Reyle*
Jens Asthoff
- 251 Kartenlesen
mit *Steffen Zillig*
- 254 Journalismus?
Harald Nicolas Stazol
- 257 »wie man's reinschreit, so wirft's
einen heraus«
J. D. Löffelholz

DAS GEWISSEN, DIE SCHÖNE
SEELE, DAS BÖSE UND SEINE
VERZEIHUNG

- 261 »Cousin Edward kommt zu Besuch«
Comic von *Jul Gordon*

DIE TUGEND UND DER
WELTLAUF

- 283 Crevetten, Wein, Campari, Ankerkette
und ein Stück Gummischlauch
Nora Sdun
- 296 Impressum

Von TILL GREITE

Eine Agentur des Kreativen

201

Walter Höllerers Literarisches Colloquium
als Schule des Schreibens im Zeichen
von Information und Störung

Angela 22 Winter 2012

EINLEITUNG: SPRACHE IM TECHNISCHEN ZEITALTER

»Wer spricht, wer schreibt und wer übersetzt, ist nur allzu geneigt, den schöpferischen Anteil daran zu überschätzen und den mechanischen, gesetzmäßigen und automatischen Anteil zu unterschätzen.«¹ Mit dieser Formulierung startete im August 1961, im Monat des Mauerbaus, die Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* (*Spritz*). Sie benannte zugleich die drei Arbeitsgebiete eines in Gründung befindlichen gleichnamigen Instituts, das von Walter Höllerer, Berliner Literaturprofessor und Herausgeber der *Spritz*, initiiert wurde. Denn gemäß eines auf Höllerer zurückgehenden Memorandums aus dem Jahr 1959 sollte an der Technischen Universität in West-Berlin nach Vorbild des Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Boston eine Institution geschaffen werden, die jenseits des »philologisch-historische[n] Fahrwassers« der Germanistischen Institute eine experimentelle Erforschung der Sprache unter den veränderten technologisch-politischen Bedingungen angehen sollte: »Die Begriffsbildung der Sprache hat« – so die These des Memorandums – »mit der technischen Entwicklung nicht Schritt gehalten.«² Um diesen »Modernisierungsrückstand« wettzumachen, sollte das Institut drei strategisch wichtige Felder besetzen: erstens die Analyse und Synthese der Sprache mithilfe elektroakustischer Verfahren sowie zweitens die Automatisierung der Textübertragung mithilfe maschineller Übersetzungsgeräte. Beide Felder – die vergleichende Sprachanalyse und die maschinelle Übersetzung – hatten nach dem sogenannten Sputnik-Schock bzw. seit dem Aufkommen der Furcht vor einem Technologierückstand der USA forschungspolitische Konjunktur.³

Der dritte Aspekt, um den es in diesem Beitrag gehen soll, betraf die Frage nach der Planbarkeit des Schreibens als demokratischem Prozess bzw. die Optimierung literarischer Produktion im Rahmen eines Kreativinstituts: Überlegungen, die schließlich 1963 in die Gründung des *Literarischen Colloquiums Berlin* (LCB) mündeten, Prototyp der heutigen Schreibinstitute und -werkstätten in der BRD. Hierbei galt es die Blackbox »Kreativität«, die spätestens seit den 1950er Jahren ein bevorzugtes Wissensobjekt verschiedenster Disziplinen geworden war, in ein Set von erlern- und somit reproduzierbaren Techniken zu überführen.⁴ Die Frage nach der Kreativität traf um 1960 mit der Emergenz neuer Technologien zusammen. Denn mit dem Aufkommen insbesondere von Daten-

- 1) Heinz Zemanek, »Möglichkeiten und Grenzen der automatischen Sprachübersetzung«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 1, 1961, S. 9
- 2) Walter Höllerer, Memorandum zur Gründung eines »Instituts für Sprache im technischen Zeitalter«, S. 1. Walter-Höllerer-Archiv, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim. Für Hinweise in Sachen Höllerer sei Michael Peter Hehl (Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim) gedankt.
- 3) Zur Geschichte der maschinellen Übersetzung: Claus Pius, »Maschinen-Sprachen«, in: Thomas Bäumer u.a. (Hg.), *Nicht Fisch – nicht Fleisch. Ordnungssysteme und ihre Störfälle*, Zürich 2011, S. 187–208
- 4) Zwei im Kontext wichtige Wissensgebiete sind die Psychologie und die Soziometrie – als Lehre vom rechten Maß der Gruppe. Ziel der psychologischen Forschung war die Zerlegung der Kreativität in »objektive« Faktoren, die der Evaluation zugänglich gemacht werden sollten:



Gruppenfoto des *Literarischen Colloquiums Berlin*, 1963
Foto: Renate von Mangoldt, *Literarisches Colloquium Berlin*

verarbeitungsmaschinen, die die routinemäßigen Tätigkeiten des Gehirns übernahmen, schien der ökonomische Wert desselben zuvorderst in der Erzeugung des Neuen, des kreativen Einfalls zu liegen. Zu dessen Freisetzung diente am LCB die Einheit der Gruppe als neue Organisationsform, die mithilfe akustischer Aufzeichnungspraktiken ihre Arbeitsprozesse zu dokumentieren und zu objektivieren versuchte. Teilnehmer war u. a. der damals 28-jährige Hubert Fichte, der gerade seinen ersten Erzählungsband *Aufbruch nach Turku* (1963) veröffentlicht hatte und dessen Erzähltechnik im Zuge des LCB eine Transformation durchlief.⁵

Der angedeutete Wandel der drei Kulturtechniken Sprechen, Schreiben, Übersetzen ist dabei von einem Paradigmenwechsel in der Wissensproduktion flankiert worden: Die Leistungsfähigkeit dieser sei – so die These des eingangs zitierten Wiener Nachrichtentechnikers Heinz Zemanek – im technischen Zeitalter kaum mehr das Resultat eines einzelnen Individuums, sondern nur mehr in Forschungskollektiven und Laboratorien erfolgreich durchführbar.⁶ Ergänzt man die These durch den Befund des Wissenschaftstheoretikers Max Bense, nach dem in der Epoche der Nachrichtentechnik der Begriff des Wissens verstärkt unter dem Aspekt seiner Übertragbarkeit, also als Information verhandelt wird, so verdichten sich die Anzeichen einer Verschiebung der Episteme. Der Begriff der Rationalität – so Bense – habe die Bezirke von Beweis und Gewissheit verlassen und erweitere sich um die Ebene der Überraschung, der Chance und sogar der Störung.⁷ Die Verschiebung bedeute gleichzeitig eine Ablösung der klassischen Idee der Schöpfung durch die Prämissen der Gemachtheit und des Experimentierens, die auf eine Angleichung wissenschaftlicher und künstlerischer Produktivität hinauslaufen. Insofern lag für Bense die Behauptung nahe, die Ästhetik selbst sei eine technische Disziplin geworden. Wenn man mit Bense dem Kunstwerk informationsästhetisch gesehen dabei »keine definitive Wirklichkeit, sondern nur Wahrscheinlichkeit«⁸ zuspricht, so kommt einer Institution des Creative Writing, wie sie Höllerer projektierte, die Aufgabe zu, das Unwahrscheinliche – nämlich Literatur – wahrscheinlicher bzw. in seinen Bedingungen plan- und steuerbarer zu machen. Parallel zu diesem Postulat der Machbarkeit verläuft um 1960 die Transformation dreier literarischer Kategorien: erstens des Sprachmaterials, zweitens der Autorfunktion sowie drittens der poetischen Form.

J. P. Guilford, »Creativity«, in: *The American Psychologist*, No. 9, September 1950, S. 454. Zur Soziometrie: »The principle which set sociometry into motion is the twin concept of spontaneity and creativity, not as abstractions but as a function in actual human beings and in their relationships.« Jakob L. Moreno, »Theory of Spontaneity-Creativity«, in: *Sociometry*, Vol. 18, No. 4, Nov. 1955, S. 105

- 5) Hierzu Hermann Peter Piwitt, ebenfalls Teilnehmer des LCB 1963/64: »Ich wage sogar zu behaupten, Fichte hat [am LCB] gelernt, besser zu schreiben. Er hat dann in Schweden gelesen, den Tiefstall, das war schon sehr gekonnt.« Jan-Frederik Bandel, *Fast glaubwürdige Geschichten. Über Hubert Fichte*. Aachen 2004, S. 102
- 6) Vgl. Heinz Zemanek, »Möglichkeiten und Grenzen der automatischen Sprachübersetzung«, in: Anm. 1, S. 14
- 7) Vgl. Max Bense, *Programmierung des Schönen*. Baden-Baden 1960, S. 12 f. und S. 114
- 8) Ebd., S. 21 [Hervorhebung im Original].

Dass für Höllerer die Frage nach dem Sprachmaterial unter dem Vorzeichen von Übertragung und Information in Bewegung geraten war, zeigt der 1960 erschienene Dokumentationsband *Movens*. Darin heißt es, dass die alte Gleichsetzung von »Stoff« und »Material« obsolet geworden sei. Denn die Qualität des Materials, ob akustisch oder visuell, sei vielmehr in seiner Dynamik als »Agglomerat an Spuren« und »petrifizierten Ereignissen« zu erkennen.⁹ Hierbei würden jedoch die symbolischen Aufschreibeverfahren von Text und Partitur als Formen der »Ortung« und »Notierung« an ihre Grenzen stoßen, da sie die Phasenqualität des Materials kaum wiedergeben könnten. Eine Vorbildfunktion, so heißt es in der »Rückwendung auf den Grund dieses Buches«, habe daher die elektronische Musik, die bereits auf Basis neuer Messverfahren ein praktisches Kategoriennetz zur Darstellung dynamischer Prozesse entwickelt habe. Als Exempel dienten die Oszillo- und Sonagramme eines gewissen Werner Meyer-Eppler, von dessen Bonner Institut für Kommunikationsforschung und Phonetik, so die Herausgeber, schon ein »beträchtlicher Einfluß« auf die Musik und die übrigen Künste ausgegangen war.¹⁰ So wurde ein Brückenschlag zwischen Sprache und Musik über den gemeinsamen Nenner der Schallereignisse vorgeschlagen; Sprache würde phonetisch definiert als die Summe aus Klangfarbe, Tonhöhe, Dauer und Intensität. Beide Systeme operierten gleichermaßen mit harmonischen und komplexen Schwingungen, mit Tönen und Geräuschen, Vokalen und Konsonanten, die unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt der Informationstheorie zu verhandeln seien.¹¹

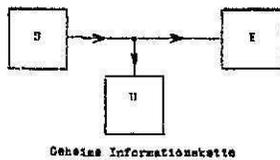
Die Rolle, die der Akustikforscher Meyer-Eppler bei der Gründung der Kommunikationsforschung, der Neuordnung des Rundfunks sowie bei der sogenannten »Erfindung«¹² der elektronischen Musik nach 1945 spielte, ist aus zwei Gründen von Relevanz: Erstens, da Meyer-Epplers Tätigkeitsbereich nicht ohne Effekte auf das Unternehmen Höllerers wie auch auf das Schreiben Fichtes unter den Bedingungen des Rundfunks war. Zweitens, da seine Position als diskursive und institutionelle Schnittstelle – zugespitzt formuliert – selbst als Effekt einer Auftrags- und Gruppenarbeit darstellbar ist.

Es war die Arbeitsgemeinschaft der Schwingungsforschung für den U-Boot-Krieg, die Ende 1943 an Meyer-Eppler herantrat; unmittelbar nach dessen Antrittsvorlesung, in der er die militärische Nützlichkeit der Akustikforschung unterstrich.¹³ Seitdem die Alliierten Funkpeilungsgeräte auf ihren Schiffen mitführten und die deutsche U-Boot-Flotte Ausfallraten von 90 Prozent zu beklagen hatte, trieben die Forschungsmarine vor allem drei Fragen um: Sie wollte

- 9) Vgl. Franz Mon (Hg.), *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Architektur*, in Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte, Wiesbaden 1960, S. 89
- 10) Ebd., S. 136, sowie: Werner Meyer-Eppler, »Optische Transformationen«, in: Ebd., S. 159–160
- 11) Hierzu der Beitrag des Meyer-Eppler-Schülers Georg Heike: »Musik und Sprache«, in: Ebd., S. 170–171
- 12) Vgl. Elena Ungeheuer, *Wie die elektronische Musik »verfunden« wurde ...*, Mainz 1992
- 13) Vgl. Werner Meyer-Eppler, »Fortschritte der Akustik«, in: Karl F. Chudoba (Hg.), *Antrittsvorlesungen der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*, Bonn 1943, S. 13

erstens wissen, ob man geortet wird. Zu diesem Zweck sollte Meyer-Eppler ein automatisches Warngerät im Schallbereich entwickeln.¹⁴ Zweitens wollte man wissen, über welche Frequenzen man aufgespürt wird. Dies betraf die Entwicklung eines Suchgeräts für frequenzmodulierte Schwingungen, falls die Frequenz gewechselt oder durch Störsignale verwaschen wird. Drittens ging es um die Dechiffrierung von Signalen aus einer Störspannung, also um die Erforschung des Rauschens, in dem etwa ein Peilungssignal versteckt sein könnte. Meyer-Eppler simulierte mit dem damals neuen Magnetophonverfahren und mittels

An einer geheimen Informationskette sind wenigstens drei Kommunikationspartner beteiligt (Abb. 1): der Sender S, der befugte Empfänger E und der unbefugte Empfänger U.



Ein ternäres Kommunikationsmodell aus dem Geist der Kryptographie: Werner Meyer-Eppler. »Zur informationstheoretischen Systematik der geheimen Übermittlung gesprochener Sprache«. Werner-Meyer-Eppler-Archiv 243. *Forschungsberichte Verteidigungsministerium 1959*, vol. Nr. 243. Literaturarchiv der Akademie der Künste Berlin

Rauschgenerator Frequenzgemische und versuchte so, den statistischen Rauschpegel zu errechnen, aus dem Nutzsignale noch herauszufiltern wären. Er experimentierte also in nachrichtentechnischen Gefilden, in denen Störfälle sowohl epistemologische als auch praktische Relevanz haben. Meyer-Eppler schloss aus diesen Problemen in der Übertragung in Gegenwart von Rauschquellen, dass jede Kommunikation zweier Systeme – seien es U-Boote oder Menschen – immer mit einem Unterbrecher, einem unbefugten Dritten zu rechnen habe, der die Perspektive auf die Informationskette verändere und – wie zu ergänzen ist – als Agent von Interzeption und Interferenz eine neue Ordnung etablieren kann.

Die Kooperation zwischen Meyer-Eppler und dem verantwortlichen Marinetaur Hans Rindfleisch bricht 1944 jäh ab, wird aber 1951 unter dem Dach des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) wieder aufgenommen, bei dem Letzterer technischer Direktor geworden war. Aus dem Kontakt entwickelte sich eine Arbeitsgemeinschaft, die sich der Erforschung des Klangs als Material wid-

14) Zu den drei Punkten des Forschungsauftrags siehe die Anfrage zur Mitarbeit an Forschungsaufgabe 9 von Marinetaur Dr. Hans Rindfleisch an Werner Meyer-Eppler vom 14. 9. 1943, Werner-Meyer-Eppler-Archiv 252, Reports RAF, vol. Nr. 252, Korrespondenz, Literaturarchiv der Akademie der Künste Berlin

men sollte. Aus der Nachrichtentechnik war – auf Basis des bereits verwendeten Experimentiergeräts – eine ästhetische Grundlagenforschung geworden, die Herbert Eimert, der Leiter des Studios für elektronische Musik beim NWDR, 1954 wie folgt kommentierte: »Heute an der »elektronischen« Wende der Musik, haben die modernen, differenzierten Methoden Akustiker, Techniker und Musiker zu gemeinsamer Arbeit zusammengeführt.«¹⁵ Die Rede vom Kollektiv ist bemerkenswert virulent in den *Technischen Hausmitteilungen* des NWDR der 1950er Jahre. Sie findet prominente Erwähnung in einem Beitrag Meyer-Epplers, in dem er die technologischen Bedingungen des Rundfunks definiert. Meyer-Eppler plädiert darin für eine Denaturierung des Schallfeldes und wendet sich gleichzeitig gegen die Annahme einer naturalistischen Abbildung desselben, in der ein Schallereignis aus einem Aufnahmeraum A isomorph in einen Wiedergaberaum B gestellt werden könne. Da zudem die Bühnen und Konzertsäle 1952, zur Zeit der Abfassung des Beitrags, noch im Wiederaufbau waren, lag es nahe, die Möglichkeiten des Kanals selbst ästhetisch wirksam werden zu lassen. Für Meyer-Eppler lagen somit die Mittel der Gestaltung in der »Eigengesetzlichkeit des Rundfunks.«¹⁶ Sie seien vorbildlich in der Selbstreferenz der elektronischen Klangmittel realisiert, die von einem Abbildungs- in ein Selbstverhältnis getreten seien. Das Rundfunkstudio fungierte also nicht als bloßes Übertragungssystem einer Naturtreue, sondern seine Spezifika lagen etwa in der Speicherung selbst als eines Teils der Kreation, der ein zeitliches Nacheinander in ein räumliches Nebeneinander überführt.¹⁷ Die Studioarchive etablierten somit eine flächenhafte Darstellung von Zeitachse und Klangschicht, die bis in literarische Produktionen hineinwirken sollte.

Meyer-Epplers Postulat von der Denaturierung des Schallfeldes hatte 1961 einen Widerhall beim Radiothcooretiker Friedrich Knilli und seiner Rede von der »Eigenwelt konkreter Schallvorgänge«¹⁸. Bei Knilli ist Meyer-Epplers Schallfeld, die endliche Zahl von akustisch unterscheidbaren Schallereignissen, zu einem Aussagesfeld geworden, in dem der Status der Aussageart durch die Aussagemittel bedingt wird. Dass der Aussagetypus im Rundfunk an mediale und institutionelle Bedingungen geknüpft ist, wird schließlich für Hubert Fichtes Radioarbeiten und Romane von Relevanz sein.

Die eingangs erwähnte Rede vom Studio-Kollektiv bei Meyer-Eppler, Eimert und Co., besagte überdies nichts weniger als eine Verschiebung der Autorfunktion: Sie äußerte sich in der Degradierung des Interpreten durch die Aufnahmetechnik. Der Begriff der »Virtuosität« – so Meyer-Eppler – verliere angesichts der Möglichkeiten der Nachbearbeitung seinen Sinn. Damit verlagere sich die praktische Ausführung der Komposition vom künstlerischen zum »handwerklichen Prozess«¹⁹. Die Studioarbeit begann also, die schriftbedingte Spaltung von

15) Herbert Eimert, »Elektronische Musik«, in: *Technische Hausmitteilungen des NWDR* 1/2, 1954, S. 5

16) Werner Meyer-Eppler, »Über die Anwendung elektronischer Klangmittel im Rundfunk«, in: *Technische Hausmitteilungen des NWDR* 4, 1952, S. 132

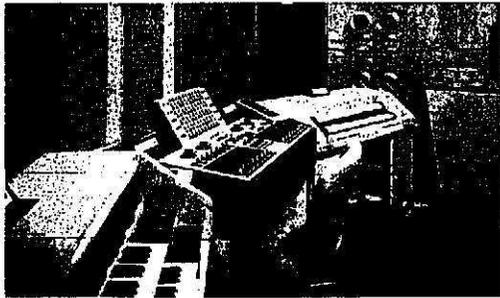
17) Vgl., ebd., S. 133

18) Friedrich Knilli, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Stuttgart 1961, S. 8, [Hervorhebung im Original]

19) Werner Meyer-Eppler, »Über die Anwendung elektronischer Klangmittel im Rundfunk«, s. Anm. 16, S. 134

Komponisten und Textern, Arrangeuren und Interpreten aufzuheben. Das agenturförmige Produzieren, das andere Sprechordnungen generiert, blieb hierbei nicht ohne Ansteckungseffekte auf das schriftbedingte Feld der Literatur. Ein Exempel wären die selbsternannten Sprachingenieure der Wiener Gruppe, die nicht nur die akustische Partitur der elektronischen Musik, sondern vor allem die Form der Gruppe übernahmen, deren Verfahren sie als eine Selbstausslöschung des Autors zugunsten der Kooperation bezeichneten.²⁰

Dass auch Hubert Fichte für die Semantik des Gruppenprojekts empfänglich war, dokumentiert ein Brief an Hans Bender, den Herausgeber der Zeitschrift *Magnum*, der mit Höllerer die *Akzente* herausgab und diesen bestärkte, Fichte als Eleven in seine Schreibschule *LCB* aufzunehmen. In dem Brief von 1963 begrüßt Fichte emphatisch Benders *magnum*-Ausgabe »Experimente«, in dem prominent eine Photostrecke zum Thema »Klangexperimente« des Siemens-Zentrallabors platziert war.²¹ Neben der Inszenierung des vermeintlich experimentellen Kollektivs und seiner offenen Epistemologie – zu sehen waren Männer in dunklen Sakkos bei der »praktischen Arbeit« im Entwicklungslabor – war daran bemerkenswert, dass damit nicht zuletzt die Frage gruppenförmiger Produktion aus der Akustikforschung in einen literarischen Kontext importiert wurde.



Gesamtansicht des Studios für elektronische Musik:
Herbert Eimert, »Die technischen Einrichtungen des »Studios
für elektronische Musik«, s. Anm. 15, S. 14

Angesichts der zeitgenössischen Faszination für die Kollektive elektroakustischer Forschung bleibt jedoch festzuhalten, dass die Anstrengungen des Kölner Kreises um Meyer-Eppeler, Eimert und Stockhausen in der Implementierung einer kybernetischen Kontrolleinrichtung mündete, die eine ferngesteuerte Handha-

20) Vgl. Konrad Bayer, »The Vienna Group«, *Times Literary Supplement* 3. Oktober 1964, in: ders. *Gesammelte Werke*, Gerhard Rühm (Hg.), Wien 1996, S. 724

21) Vgl. Walter-Höllerer-Archiv, OIAK/13018, F202 13018a, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim, sowie: »Klangexperimente«, in: *magnum. Zeitschrift für das moderne Leben*, Heft 47. 1963, S. 16–20

22) Fritz Enkel, »Die technischen Einrichtungen des Studios für elektronische Musik«, s. Anm. 15, S. 15

bung aller Prozesse ermöglichen sollte. Der leere Regiestuhl im Zentrum der Aufnahme (s. S. 208) inszeniert jene Schnittstelle, von der aus die Einrichtung gesteuert und »jeder Knotenpunkt des Schaltungsnetzes über Wahlschalter abgehört werden kann«.²²

Nur hat bezeichnenderweise dieser Punkt des Regelsystems, der die Foucault'sche Rede von der Macht als Technologie versinnbildlichen könnte, anders als alle anderen Punkte des in der Vorlage parallel abgedruckten Schaltungsnetzes keinen Namen. Es bleibt offen, ob die Position von einem Phonetiker, Techniker oder Komponisten zu besetzen ist. Während die Semantik der Gruppe also auf die projektförmigen Arbeitsgemeinschaften in Forschung und Rundfunk verwies, so scheint sich nun – und mit Blick auf Höllersers Unternehmen – die Frage nach einer abwesenden Person, einer Art »grauen Eminenz« oder besser: einem sich der Sichtbarkeit entziehenden Prinzip der Macht aufzudrängen, das im Rücken der Akteure die Fäden der Agentur zusammenhält.

3. SCHREIBSCHULE LCB: DIE GRUPPE UND DIE AUTORFUNKTION

Hubert Fichte hat seinen Glossenband *Die zweite Schuld* (2006) – jenen Teil seiner *Geschichte der Empfindlichkeit* über die Zeit am Literarischen Colloquium – mit einer Anspielung auf Kleists Text *Über das Marionettentheater* beginnen lassen: »Kleist schrieb,« – so Fichte – »daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von den Marionetten lernen könne.«²³ Die Übertragung des Bildes auf den Jungliteraten als Marionette, abhängig vom Geschick einer unsichtbaren Hand, läge nahe. Da der vermeintliche Spielleiter der Versuchsanordnung Höllerer aber selbst Teil eines komplexen Netzes von Interferenzen war, gilt es zunächst die Rahmenbedingungen des Projekts zu rekonstruieren, in die die Frage nach der Macht eingeschrieben ist. Im Hinblick auf die Genese des Projekts ist hierbei eine zirkuläre Konstellation auszumachen, in der die Akteure, die jeweils anderen zu beeinflussen gedachten – mit den Worten des Philosophen Michel Serres – »plötzlich selbst durch das Ergebnis [ihres] Einflusses beeinflusst«²⁴ wurden.

Nach Gastaufenthalten in den USA Ende der 1950er Jahre, die Höllerer nach Harvard und ans *MIT* führten, war er in Berlin auf der Suche nach Bündnispartnern für sein Projekt. Als Beitrag zur »Mobilisierung von Gegenkräften«²⁵ kündigte Höllerer in einem Schreiben an den Kulturkreis des *Bundesverbandes der Industrie (BDI)* sein Vorhaben an, das sich gegen die sogenannten despotischen Sprachnormierungen der kommunistischen Regime richtete. Ihnen wurden die freiwillige Selbstorganisation und der Wettbewerb unter Maßgabe verbindlicher Regeln entgegengehalten. Zur Planung der Schreibschule kam es aber erst, als Höllerer die Bekanntschaft des Remigranten Walter Hasenclever machte,

23) Hubert Fichte, *Die zweite Schuld oder Abbitte an Joachim Neugröschel Glöwen. Geschichte der Empfindlichkeit*, Frankfurt am Main 2006, S. 8

24) Michel Serres, *Hermès 1. Kommunikation*, Berlin 1991, S. 22

25) Walter Höllerer an Rudolf de le Roi vom 21. 10. 1960, Walter-Höllerer-Archiv, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim

Leiter der Berlinabteilung des *Congress for Cultural Freedom*, einer CIA-finanzierten Organisation, die es zum Ziel hatte, die europäische non-communist left im Sinne eines liberal consensus zu fördern.²⁶ Hasenclever stellte sodann Kontakt zu seinem Schwager Shepard Stone her – dem Direktor der Abteilung für internationale Angelegenheiten der *Ford Foundation*. Höllers Begehren nach einer Schreibschule traf sich mit den Ambitionen der *Ford Foundation*, die darin einen Prototyp für die kulturelle Entwicklung Berlins sah, das zugleich in ihr Förderungsprofil der 1950er und 1960er Jahre – nämlich behavioral science und educational engineering – passte.²⁷ So konnte Hasenclever über die Intention der Eminenz im Hintergrund an Höllere berichten: »Unser Vorschlag ist [Stone] deshalb sympathisch, weil er darin eine Möglichkeit sieht, schöpferisch weiter zu wirken und eine Möglichkeit der Unterweisung zu schaffen, die es einfach in Deutschland nicht gibt.«²⁸

So legte der Projektmacher Höllere 1962 in einem Exposé an Stone sein literarisches »Modernisierungsprogramm« nach Vorbild des Black Mountain College vor – eine Institution, die für ihre interdisziplinäre Ausrichtung und offene, prozessorientierte Pädagogik berühmt war. Höllers »ordnungsliberaler« Rahmenplan versuchte die Bedingungen zu definieren, die eine optimale Entfaltung des Kreativen gewährleisten würden. Kern der Aktion war eine heterogen zu besetzende Gruppe, die in der »heute literarischsten« Ecke der Stadt²⁹ – in Nähe zum *Amerikahaus*, *British Center*, der *Akademie* und *TU* – an einem Gruppenroman arbeiten sollte. Höllers Vorschläge zu Topografie und Programm sind bezeichnend: Das zu mietende Wohnhaus sollte erstens eine Präsenzbibliothek mit moderner Literatur nach 1945 beheimaten. Die als Muster zitierte Bibliothek im deutschen Pavillon bei der Weltausstellung 1958 in Brüssel sollte einen demokratischen und transparenten Stil evokieren, stand die Bibliothek doch für eine »euro-amerikanische Geistesgeschichte« im »Übergang von der behaglichen Bürgerkultur zur technischen Weltzivilisation«.³⁰ Zweitens plante Höllere die Einrichtung eines »Poetry-Room« mit literarischen Schallplatten und Tonbändern. Höllere selbst hatte zuvor eine Anthologie amerikanischer Lyrik im Medienverbund aus Buch und Schallplatte publiziert.³¹ Ziel war es, die Elemen mit den Tücken von Mündlichkeit und Schriftlichkeit vertraut zu machen, mit der Diktion inszenierter Rede in der Schrift. Daran war ein politisches Argument geknüpft: Denn laut Höllere wirke das untergründige Sprechen der parole als Antidot gegen die »teleologischen Bedeutungssystem[e]« der bürokratischen

26) Vgl. Michael Hochgeschwender, *Freiheit in der Offensive? Der Kongress für kulturelle Freiheit und die Deutschen*. München 1998, S. 485 f. und S. 578

27) Vgl. Richard Magat, *The Ford Foundation at Work. Philanthropic Choices, Methods, Styles*, New York 1979

28) Walter Hasenclever an Walter Höllere vom 17. 5. 1962, Walter-Höllere-Archiv, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim

29) Walter Höllere, »Exposé über eine Stärkung des literarischen Lebens von Berlin« 27. 7. 1962, Walter-Höllere-Archiv, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim. Siehe den Abdruck in: Helmut Böttger, *Elefantenrunden. Walter Höllere und die Erfindung des Literaturbetriebs*. Berlin 2005, S. 165

30) Börsenverein des deutschen Buchhandels e.V. (Hg.), *Bibliothek eines geistig Interessierten Deutschen*. Weltausstellung Brüssel 1958, Frankfurt am Main 1958, S. VII

31) Vgl. Gregory Corso / Walter Höllere (Hg.), *Junge amerikanische Lyrik*. München 1961

Regime.³² Neben verordneter Geselligkeit in Form einer Kneipe, in der »man sich um Tische und Theke ungezwungen versammeln«³³ sollte, ist drittens die geplante Schaffung eines Studios hervorzuheben. In enger Zusammenarbeit mit der Abteilung Sprachanalyse der *TU Berlin*, dem elektronischen Studio des Akustikers Fritz Winckel – das Berliner Pendant zu den Kölner Studios –, sollte den Teilnehmern die Möglichkeit zu Experimenten mit Bändern und Versuchsaapparaturen gegeben werden. Später kamen tragbare Reportagegeräte hinzu; ein Indiz dafür, dass Höllere den an US-Schreibschulen seit dem Erscheinen von *The Singer of Tales* (1960) verbreiteten oral turn aufnahm.³⁴ Albert B. Lords akustische Feldforschung über serbokroatische Sänger, aus deren Mnemotechniken er sich Rückschlüsse auf antike und mittelalterliche Epen versprach, hatte nicht zuletzt Effekte auf die pädagogische Praxis der heimischen creative writing classes in Harvard, wie Höllere bei seinen Gastaufenthalten wohl nicht entgangen ist.³⁵ Wenn schließlich Fichte im Roman *Die Palette* (1968) – dem ersten Roman nach dem Literarischen Colloquium – sein Alter Ego Jäckle eine akustische Feldstudie in der gleichnamigen Kneipe durchführen lässt, um sich – wie Lord in Jugoslawien – die Geschichten der Palettianer erzählen zu lassen, so erscheint dies wie ein Reflex auf die damalige Virulenz des Topos der Oralität – wenn auch ein ironischer, denn Jäckles Aufnahmen sind meist verwaschen.³⁶

Zuletzt plante Höllere ein umfangreiches Kursangebot in praktischer Gattungslehre, unter anderem zur Einübung in die Form des Romans, zur Technik der Kurzgeschichte, zum Einschlag des »Pornografischen« im Roman, zur modernen Idylle, zu Möglichkeiten der Literaturkritik (mit Podiumsdiskussion von Kritikern entgegengesetzter Richtungen), zur Schrifterlegung, zur Bewältigung des Stadtmotivs, zum Bewegungstheater, zum Marionetten-Theater, zum Maschinen-Theater, zu Literatur und Automation usw.

Scheinen Höllers Direktiven zwar umfassend, so sollte eine direkte Steuerung des Einzelnen jedoch vermieden werden. Denn laut Höllere entfalte sich Literatur als Prozess der Kreation von Zeichen und Signalen erst in dem Maße, wie die individuellen und die kollektiven Wünsche über informationelle Interaktionsmodelle miteinander in Beziehung gebracht werden können.³⁷ Es galt daher – wie Höllere rückblickend schrieb –, die »beweglichsten Leute« in einer »kleinen Organisationsgruppe« zusammenzuführen, um so die »Grundlagen des kollektiven Verhaltens« zu erproben.³⁸ Höllers Diktum von der Entfaltung des kreativen Potenzials durch spielerisches Begehren und »kybernetisierende Ratio«

32) Vgl. Walter Höllere, »Sprache im technischen Zeitalter«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 1. 1961, S. 201

33) Walter Höllere, »Exposé über eine Stärkung des literarischen Lebens von Berlin«

34) »Das gesprochene oder gesungene Wort ... des Sprechers oder Sängers ist ... auf dem besten Wege, durch die Elektrotechnik seine alte Bedeutung wiederzugewinnen.« Harry Levin, »Geldtort«, in: Albert B. Lord, *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München 1965, S. 11

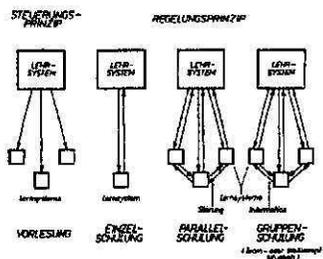
35) Zum »return to orality« in US creative writing classes: Mark McGurl, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge/MA 2009, S. 231 f.

36) Vgl. Hubert Fichte, *Die Palette*, Frankfurt am Main 2005, S. 258 f.

37) Vgl. Helmut Böttger, *Elefantenrunden*, S. 180

38) Vgl. Walter Höllere, *Förführung der Loarno-Gespräche* (Memorandum), Januar 1960, Walter-Höllere-Archiv, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim

machte hierbei klare Anleihen bei der zeitgenössischen Pädagogik. So postulierte der seit 1963 in Berlin tätige Kybernetiker und Pädagoge Helmar G. Frank die »Gruppe als Idealform« des Lernsystems, da diese über Feedbacks zwischen den Gruppenmitgliedern »Wettkampfsituationen« befeuert.³⁹ Die kybernetische Dichotomie nach Frank vereinigte daher die positiven Attribute kreativ, experimentell und kombinatorisch auf Seiten der Gruppe, während die klassische Führungsordnung als determinierend und vorhersagbar bezeichnet wurde.



Die Gruppenschulung gilt nach Frank als »Ideal des Klassenunterrichts«, da sie es verstünde, die interpersonellen Störungen der Parallelschulung in Information umzuwandeln: Helmar G. Frank. »Kybernetische Betrachtungen über Lehr- und Lernprozesse« (1963), S. Anm. 39, S. 46.

Die These spielt auf die Erkenntnisse der Soziometrie an, die ein Wissen um die »Mikrogruppe« als Form des Regierens im Diminutiv versammelt. Eine Vorreiterrolle in der Übertragung dieses Wissens auf die Informationsästhetik hatte das Netzwerk um den *Schnelle Verlag*, dem neben Max Bense, Abraham A. Moles auch Frank angehörte, der ein Schüler Benses war.⁴⁰ Der Akustiker und Informationstheoretiker Moles, damals tätig an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, definiert die Mikrogruppe mengenmäßig als Ansammlung sozialer Atome, die so klein ist, dass sie füreinander »Identität«, also die Möglichkeit zur Face-to-face-Kommunikation haben.⁴¹ Kreativität erscheint in der Soziometrie nicht

38) Vgl. Helmar G. Frank, »Kybernetische Betrachtungen über Lehr- und Lernprozesse« (1963), in: Herbert Michaelis u. a. (Hg.), *Funktion und Modell. Schriften der Pädagogischen Hochschule Berlin*, Bd. 2, Weinheim und Berlin 1965, S. 46
 40) Als »Relais« zwischen Morenos Soziometrie und der Gruppe um den *Schnelle Verlag* scheint hierbei die Psychotherapeutin und Psychologin Anne Ancelin Schutzenberger fungiert zu haben: Anne Ancelin Schutzenberger, »Sociometry in France«, in: *Sociometry*, Vol. 18, No. 4, Nov. 1955, S. 469–470
 41) Abraham A. Moles / Anne Ancelin Schutzenberger, »Einführung in die industrielle Soziometrie«, in: Abraham A. Moles / Anne Ancelin-Schutzenberger / Kurd Alsleben (Hg.), *Industrielle Soziometrie. Zwei Aufsätze zur Einführung und Anwendung*, Quickborn bei Hamburg 1964, S. 18

so sehr als eine Eigenschaft des Individuums, sondern als ein Maß von Möglichkeiten, das in den Grenzen der Gruppe begründet liegt. Das Maß der Kreativität wird somit analog zum Begriff der Information verwendet, insofern man diesen als ein Ensemble möglicher Nachrichten definiert. Die optimale soziale Struktur, die gleichzeitig die Kreativität der Gruppe am besten freisetzt, wäre laut Moles diejenige, die Individuum und Person, das funktionale und das emotionale Soziogramm zur Übereinstimmung bringt. Die Verwirklichung des Kreativen in der Gruppe basiert demnach auf dem Prinzip, die Differenz von Rolle und Charakter in ein homöostatisches Gleichgewicht zu bringen; also ein gewisses Maß an »Authentizität« zu erlangen.⁴²

Am LCB verkomplizierte sich der Sachverhalt dadurch, dass jeder Schreiber, der eine Rolle im sozialen Netz einnahm, gleichzeitig einen Charakter für den Roman in Form eines »Signalements«, eines literarischen Steckbriefs, zu fingieren hatte, der wiederum mit den Charakteren der übrigen Teilnehmer in eine literarische Kommunikation treten sollte, wie aus einem Rundbrief Höllers an alle Teilnehmer hervorgeht.⁴³ Wenn es der Soziometrie folgend stimmt, dass die Übereinstimmung von auferlegter Rolle und persönlichem Charakter eines der »Geheimnisse der Anpassung an den sozialen Organismus«⁴⁴ darstellt, dann scheint dieses Interferenzfeld aus Rolle und Charakter sein poetisches Pendant im Problem der Autofiktion zu finden.⁴⁵ Das Analogon liegt womöglich in dem Spiel um die Autorschaft; in der paradoxen Figur des »ich bin es, und ich es bin es nicht« der Autofiktion, von der im Gruppenroman *Das Gästehaus* (1965) denn auch reichlich Gebrauch gemacht wurde und die bei Fichte eine gewisse Prominenz haben wird. Fichte selbst fand schließlich für die poetische Form des *Gästehauses* – angesichts eines Aggregats von ineinander verschränkten Charakteren und Rollen, zeitlichen und topografischen Ebenen – die Bezeichnung »kynetischer Roman«⁴⁶, in dem die einzelnen Teile in einem losen, aber nicht beliebigen Verhältnis zueinander stehen. Höllerer griff das Stichwort auf. Er erkannte darin eine »pädagogische Aktion« ohne regelhafte Poetik, die sich »organisationstechnisch an die Amerikaner anlehnt, wo man solche Schulen des Schreibens »Creative writing« [sic] nennt.«⁴⁷

42) Die Theatermetaphern Rolle und Charakter verweisen auf die Herkunft der Soziometrie aus dem sogenannten Psychodrama Jakob L. Morenos, das Anleihen beim Wiener Stegreiftheater machte: Jakob L. Moreno, »Inter-Personal Therapy and the Psychopathology of Inter-Personal Relations«, in: *Sociometry*, Vol. 1, No. 1/2, Jul.–Oct. 1937, S. 22 f.
 43) Vgl. Walter Höllers Rundbrief an alle Teilnehmer vom 20. 12. 1963, dem die fingierten »Signalements« der einzelnen Kursteilnehmer beigelegt sind: Walter-Höllerer-Archiv, 03WH/BK/1,2a, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim
 44) Abraham A. Moles / Anne Ancelin Schutzenberger, »Einführung in die industrielle Soziometrie«, S. Anm. 41, S. 38
 45) Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 87
 46) Hierzu Fichtes auf Tonband erhaltene Einführung in das *Gästehaus* bei der Rundfunklesung für die Sender des NDR und SFB: »Das Gästehaus I«, Erisendocdatum: 9. 2. 1963, Wortarchiv des NDR, F840176
 47) Walter Höllerer, »Kynetischer Roman«, Telegramm, Zagreb 12. 3. 1965, Literarisches Colloquium Berlin, Ordner I, Mappe 1, Walter-Höllerer-Archiv, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenheim

Die wenigen normativen Vorgaben scheinen sich mit der Politik der Mikrogruppe nach Moles zu decken, der die gute Regierung durch den richtigen Rahmen und geringe Eingriffe realisiert sieht: »eine gute Regierung regiert so wenig wie möglich.«⁴⁸ Wenn bei Moles das offene Milieu der Gruppe als Vehikel der Selbststeigerung, als Keimzelle des Wettstreits unter Gleichen firmiert – bei gleichzeitiger Prämierung eines gewissen Willens zur Differenz –, so scheinen sich diese Denkfiguren ebenso am *LCB* abzuzeichnen. Denn auch dort herrschte – laut Hans Werner Richter, der einen Kurs übernahm – der zwanglose Zwang einer Sprechordnung, in der den Mentoren um Günter Grass, Peter Weiss und Walter Höllerer »keine andere Aufgabe mehr« zukam, als gelegentlich »regelmäßig einzugreifen«.⁴⁹

Denn anders als in Richters *Gruppe 47*, die strikt zwischen Literatur und Kritik unterschied, basierte Höllerers Schreibschule auf Gruppenkritik; auf einem reziproken Korrektursystem, bei dem jeder zugleich Schreiber und Kritiker war. Die Rituale wechselseitigen Sprechens brachten als Techniken der Übereinkunft und mittels Konsensbildung einheitliche Arbeitsgegenstände hervor. Sie führten zur Herausbildung eines »colloquiumseigenen Stil[s]«⁵⁰, der Anklänge an Formen sekundärer Oralität machte und immer wieder um die Frage nach dem Beobachten des Beobachtens, um Sicht und Stimme, um den Erzähler, der nur erzählt, »was er wissen kann«, den »Zwischenerzähler« und den »allwissenden Erzähler« kreiste, wie Fichtes Aufzeichnungen im Nachlass zu entnehmen ist.⁵¹ Aus Fichtes handschriftlichen Notizen zum *LCB* geht aber auch hervor, dass er das hermeneutische Spiel des wechselseitigen Beobachtens und Kritizierens, jene Verhaltenslehre der »Härte« und »Schonungslosigkeit« gegenüber den anderen, sowie jene »Grammatik der Härte« in Form »selbstkritischer Qualen«⁵² gegenüber sich selbst, durchaus mitspielte, von dem er sich später durch »Abbitte« loszusagen versuchte. Fichte war zu diesem Zeitpunkt also Teil eines »kalten« Rede- und Beobachtungsdispositivs, das dem Paradigma der Information folgte und dem Fichte später seine Variante eines ethnologischen Blicks entgegenhalten sollte, der nicht extern und vermeintlich neutral fokalisiert, sondern sich von den Gegenständen seiner Beobachtung affizieren lässt.⁵³

Trotz der skizzierten Nobilitierung der Gruppe mit dem Nimbus des Kreativen scheint das *LCB* jedoch eine Vermutung Foucaults zu bestätigen, dass mit

der Erosion der klassischen Autorfunktion nicht auch deren System von Restriktionen verschwunden ist: »Ich glaube,« – schreibt Foucault 1969 – »daß, während sich unsere Gesellschaft ändert, in eben dem Moment, in dem sie dabei ist, sich zu ändern, die Autorfunktion verschwinden wird, und zwar in solch einer Weise, daß Fiktion und ihre polysemen Texte wiederum nach einem anderen Modus funktionieren werden, aber immer noch innerhalb eines Systems von Einschränkungen – eines, das nicht länger der Autor ist, sondern eines, das noch festgelegt werden muss.«⁵⁴ Das Problem scheint sich mit Blick auf Höllerers Unternehmen vom Autor über das Kollektiv auf die Agentur verschoben zu haben.⁵⁵ Eine Verschiebung, die sich am *LCB* nicht bloß darin zeigte, dass die jungen Schreiber per Unterschrift ihre Rechte am gesprochenen Wort an einen von der *Ford Foundation* finanzierten Verein abtreten mussten.⁵⁶ Es zeigte sich in einer Apparatur, die als Aufzeichnungssystem »kybernetisch« funktionierte, da es die drei Operationen Sprechen, Schreiben, Archivieren in ein zirkuläres Verhältnis setzte.

Alle Gesprächssitzungen wurden mittels an der Decke montierter Mikrofone mitgeschnitten. Aber anders als in der *Gruppe 47*, wo die Aufnahmetechnik – nach einer Formulierung Hans Werner Richters – wie ein ungebeter Gast »so klein, so winzig, so eigentlich gar nicht da sein«⁵⁷ sollte, fungierte sie in Höllerers Schreibschule als zweite Signalquelle zur Produktion von Literatur, die insofern ein mögliches »Modernisierungsangebot« der starren Redeordnung der *Gruppe 47* vorführte.⁵⁸ Alle Bänder wurden nach den Arbeitssitzungen abgeschrieben – sowie von Grass überarbeitet – und als Dokumentationsband *Prosa-schreiben* (1964) in den Arbeitsprozess am Gruppenroman rückgekoppelt. Bezeichnenderweise ging in Grass' Arbeitssitzungen zur Dokumentation *Prosa-schreiben* die Fiktion eines Romans der Cutter um, die narrativ auf einer zweiten Studioebene die Rede der handelnden Figuren nachbearbeiten könnten: »[Günter] Grass: Eine dumme Frage, Herr Buch: ist das eine Direktsendung oder wird sie auf Band aufgenommen? [Hans Christoph] Buch: Sie wird auf Band aufgenommen. Grass: Schön: Denn so entsteht die Möglichkeit, jetzt dieses Band in den Schneiderraum zu transportieren und entweder im Anschluß oder zu einem

48) Abraham A. Moles, »Organisation der Forschung in der Industrie«, in: *Ram-Brief* 16, 1964, S. 25.

49) Hans Werner Richter, »Vorbemerkung«, in: Walter Hasenclever (Hg.), *Prosa-schreiben. Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin*, Berlin 1964, S. 13.

50) Hierzu eine polemisch gemeinte Äußerung von Piwitt, die den Topos der Oralität in der Schrift aufgreift: »Schon seit Weihnachten entwickelt sich hier ein colloquiumseigener Stil, nämlich ein ganz schnell laufendes Sprechen, ein Gerede, das durchsetzt ist von dem, was man »small talk« nennt.« Ebd., S. 219.

51) Nachlass Hubert Fichte 18. 3. 189, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

52) Hans Werner Richter, »Vorbemerkung«, A. a. O., S. 13.

53) »Heuchelei und Lüge, Übertreibung und Understatement, Andeutung und Ironie, Bildhaftigkeit und Metaphern finden in der Informationstheorie nicht statt – menschliche Information setzt sich allerdings fast nur aus ihnen zusammen.« Hubert Fichte, *Ketzerische Bemerkungen für eine Wissenschaft vom Menschen*, Rede in der Frobenius-Gesellschaft, Frankfurt am Main, 12. Januar 1977, Hamburg 2001, S. 13.

54) Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2009, S. 229.

55) Schanze / Schützel etwa führen die »Schwäche« von Autoren in medieninstitutionellen Rahmungen auf die asymmetrischen Konstellationen von Prinzipalen und Agenten zurück: Helmut Schanze / Erhard Schützel, »Fragen an die Agenturtheorie der Medien«, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 8, 2008, S. 159.

56) Vgl. Brief von Walter Hasenclever an Hans Werner Richter vom 14. 8. 1964, in: Hans Werner Richter, *Briefe*, Sabine Cofalla (Hg.), München 1997, S. 466–468.

57) Hans Werner Richter an Walter Höllerer vom 20. 9. 1962, Hans Werner Richter-Archiv 5336, Literaturarchiv der Akademie der Künste Berlin.

58) Hans Werner Richter, wie aus einem Brief an Walter Jens vom 13. 6. 1961 hervorgeht, war es durchaus bewusst, dass Höllerers »Modernisierungen« des Literaturbetriebs *Zäsuren* mit sich brachte, hinter die nicht mehr zurückgegangen werden konnte: »Was bleibt mir übrig. Es gibt zwei Wege, einmal sich selbst zu modernisieren, das heißt eine Art Höllerer zu werden, oder die Literatur ganz aufzugeben.« Helmut Böttiger, *Elefantenerunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*, Berlin 2005, S. 192.



Walter Höllerer bei Gruppensitzung mit Erich Fried und Grundig TK 28. *Literarisches Colloquium Berlin*, 1964
Foto: Renate von Mangoldt, *Literarisches Colloquium Berlin*

späteren Zeitpunkt die Leute zu zeigen, die jetzt das Band zurechtschneiden, so daß dieses Interview auf einer ganz anderen Ebene noch auflacht.«⁵⁹

An diesem re-entry der Sprech- und Schreibprozesse in die Arbeit am Gruppenroman *Das Gästehaus* lässt sich also zum einen ein dynamisches Archiv mit prozessorientiertem Materialbegriff ablesen, wie er bereits in der *Movens*-Dokumentation angelegt war.⁶⁰ Es schloss zum anderen aber die Frage nach Verwendung und Zugriffsrecht hinsichtlich der archivierten Dokumente ein – mit Folgen für die *Romanpoetik*. Denn die *Handlung um den ominösen Gastgeber* Elmshäuser erscheint als Diskurseffekt seines eigenen Aufzeichnungssystems. Kaum chiffriert zeichnen sich im Roman die Obsessionen gegenseitiger Kontrolle ab, so als habe sich die Vorstellung eines Bandes, das stets mitläuft, in diesen eingeschrieben. Mehr noch: Höllerer schien es regelrecht auf die Überblendung des fiktionalen Systems Elmshäuser im *Gästehaus* mit dem faktualen System Stone anzulegen. So lieferte Höllerer in dem bereits zitierten Rundbrief ein Signalement des Elmshäuser und führte gleichzeitig Shepard Stone über eine Fußnote im Text als den eigentlichen »Initiator des Literarischen Colloquiums«⁶¹

59) Walter Hasenclever (Hg.), *Prosa-schreiben. Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin*, Berlin 1964, S. 110

60) Ein gewisser »Wille zur Dokumentation« durchzieht alle Projekte Höllerers; besonders signifikant ablesbar an der Funktion, die er dem Archiv der Akademie der Künste zwies, dem einige der hier zitierten Dokumente entnommen sind: »Aus den auf Bändern festgehaltenen Veranstaltungen ergeben sich die Publikationen ... Das Archiv der Akademie sollte sich dieser Dinge annehmen ... – eine Dokumentation der Einzelthemen als Wurzelwerk der literarischen Gegenwart Berlins.« AdK-W 139 – 13, Sitzung der Abteilung Dichtung am 8. 7. 1962, Literaturarchiv der Akademie der Künste Berlin

61) Walter-Höllerer-Archiv, O3WH/BK/1,2a, Literaturarchiv Solzbach-Rosenheim

ein. Von der Tatsache, dass das Signalement des Elmshäuser – ein Mann mit »runde[m] Kopf«, »dickrandige[r] Brille«, »ziemlich schütthaarig« sowie »zwischen 50 und 60« – der Erscheinung Stones tatsächlich sehr nahe kam, davon konnten sich die Teilnehmer bei einem gemeinsamen Empfang ein Bild machen. Eine Anspielung auf diese Überblendung von Fiktion und Faktum findet sich in der Rohfassung von Fichtes Kapitel *Im Tiefstall*, das die Geschichte um den Elmshäuser in das semantische Feld künstlicher Befruchtung der automatisierten Landwirtschaft überführt. In der Fassung, die Höllerer interessanterweise mit »wirkt unfertig künstl.«⁶² kommentierte, ist klarer als in der Druckversion von einem Fest die Rede, bei dem Elmshäuser auftreten wird: »Elmshäuser hält hier geheime Zusammenkünfte ab. Ich durchschaue das. Sie wollen mich durch die scheinbare Freiheit und Großzügigkeit muerbe machen. Sie rechnen mit meiner Neugier. Wer sie? Elmshäuser und seine Clique.«⁶³

Ein Gerücht wurde im Netz der Agentur verbreitet. Das Gerücht, dass man es mit einem System der grauen Eminenz zu tun hat, bei dem ein geheimer Berater, der selbst keine Verbindung zur Gruppe hat, aber, mit einer Formulierung aus der Soziometrie: »durch die Tatsache [seiner] eigenen Verbindung mit der zentralen Persönlichkeit eine sehr wichtige Rolle in deren Leben spielt«.⁶⁴

Nach Moles / Ancelin Schutzenberger kann man das Gerücht hierbei nachrichtentechnisch als ein bruit parasite im Kommunikationskanal bezeichnen.⁶⁵ Eine solche Störung kann durch die Verdoppelung einer Aussage, durch eine sich widersprechende oder uneindeutige Form zustande kommen, wenn sie über zwei verschiedene Kanäle versandt wird.

Bezogen auf das Literarische Colloquium entspricht das dem Verhältnis von Institution und Literatur, bei dem keine Isomorphie zwischen den Ebenen herrscht, sondern ein Wechsel im Status der Aussage stattfindet, gleichwohl die Ebenen über das akustische Mitschnittverfahren eng verschränkt sind. Gerade am medialen Übergang zwischen der Institution der Schule und der Fiktion des Romans, an dem das Tonband, aber auch die postalischen Sendungen operieren, zeichnet sich daher eine Art Kurzschluss ab, der die Figur der Verschwörung produziert. Wenn also Höllerer in besagtem Brief einmal Elmshäuser als Charakter im Text und einmal Stone als Person in einer Fußnote einführt, so ist diese Ambiguität zwischen faktualer und fiktionaler Aussagefunktion letztlich ein Effekt des Systems »Schreibschule« selbst. Nachrichtentechnisch könnte man von einer Verzerrung in der Übertragung sprechen, die als systeminhärente Störung oder Interferenz mitunter unerwartete poetische Formen und Motive generiert.⁶⁶

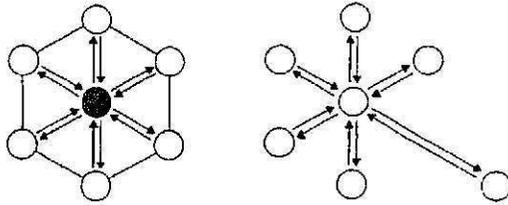
62) Nachlass Hubert Fichte I, 7. 1. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

63) Ebd., siehe auch: Literarisches Colloquium Berlin (Hg.), *Das Gästehaus*, Berlin 1965, S. 52

64) Abraham A. Moles / Anne Ancelin Schutzenberger, »Einführung in die industrielle Soziometrie«, s. Anm. 41, S. 21

65) Ebd., 27

66) J. P. Guilford »Zum schöpferischen Potential von Fehlern und Störungen in Psychologie und Kybernetik«, *Creativity*, in: wie Anm. 5, S. 451. Sowie: »Alles, was nicht Information, nicht Redundanz, nicht Form und nicht Einschränkung ist – ist Rauschen, die einzig mögliche Quelle neuer Muster.« Gregory Bateson, »Kybernetische Erklärung« (1967), in: ders., *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main 1985, S. 529



Mikrogruppe mit demokratischem Leader (links) und grauer Eminenz (rechts): Abraham A. Moles / Anne Ancelin-Schutzenberger. »Einführung in die industrielle Soziometrie«, s. Anm. 41, S. 20–21

Bezeichnenderweise wurde der Roman *Das Gästehaus* im Februar 1965 denn auch vor Drucklegung in Form einer öffentlichkeitswirksam angelegten, dreieinhalbstündigen Lesung übertragen, nämlich von den Rundfunksendern des NDR und SFB – und das nach dem Willen ihres technischen Direktors Hans Rindfleisch – Verantwortlicher für die Netzabdeckung in der BRD – tief in die sogenannte SBZ hinein, wo die pädagogische Aktion Höllersers von offizieller Seite her gewiss mehr als ein Stör- denn als Nutzsignal eingestuft wurde.⁶⁷

4.

SCHLUSS: AUTOFIKTION UND INSTITUTION

Die Verstrickung von Dokumentation und Dichtung zeigt sich im *Gästehaus* also in der selbstreferenziellen Operation, die Schreibagentur *LCB* in die Form des Romans hineinzukopieren, die somit zum eigentlichen Träger der Handlung wird. Dieses Spiel der Metafiktion scheint wegweisend für Fichte zu sein. Zusammenfassend kann man drei Verschiebungen in dessen Poetik im Verlauf der 1960er Jahre ausmachen: Erstens im Wechsel des Sujets im Übergang vom Institutionenroman *Das Waisenhaus* (1965), das vor dem *LCB* begonnen war, zum offenen Milieu einer kontingent besetzten und zeitlich begrenzt existierenden Gruppe, den sogenannten Palettianern. Zweitens im Auftauchen des Problems der Stimme bzw. der Frage nach der fingierten Mündlichkeit. Der Literaturwissenschaftler Armin Schäfer hat diesen Modus bei Fichte als eine »uneigentliche direkte Rede« bezeichnet, der die Differenz von Schrift und Stimme als Doppelstimme markiert und Erzähler und Figuren in ein Verhältnis des »Mit-dem-anderen-zusammen-Sprechen« stellt.⁶⁸ Der Modus verweist zugleich – wie zu

67) Vgl. Hans Rindfleisch, *Technik im Rundfunk. Ein Stück deutscher Rundfunkgeschichte von den Anfängen bis zum Beginn der achtziger Jahre*, Nordersieck bei Hamburg 1985, S. 106 und S. 121. Sowie: Andreas Fickers, »Politique de la Grandeur« vs. »Made in Germany«: *politische Kulturgeschichte der Technik am Beispiel der PAL-SECAM-Kontroverse*, München 2007, S. 168
68) Vgl. Armin Schäfer, »Von Satz zu Satz. Stil und Schreibweise in Hubert Fichtes poetischer Anthropologie«, in: Peter Braun / Manfred Weinberg (Hg.), *Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens*, Tübingen 2002, S. 209

ergänzen ist – auf studioteknische Möglichkeiten wie Playback oder Doubling – die Verdoppelung einer Gesangs- oder Instrumentalstimme –, die seit Knillis *Totalem Schallspiel* (1961) allgemein geläufig waren und die Fichte spätestens seit Mitte der 1960er Jahre aus dem Rundfunk kannte. Die quasiethnologische Arbeit an der Oralität in der Schrift manifestiert sich zudem in einem eigens angelegten *Palettendiktionär*, das sich in seinem Nachlass befindet: Fichte notierte hier die Eigenarten des Kneipen-Soziolekt.⁶⁹ Drittens ist ein Wandel der poetischen Form im Übergang vom »kynetischen« zum »diskrepanten« Roman zu erkennen. Wie Fichte 1967 im Briefwechsel mit Helmut Heißenbüttel äußerte, sollte die »bürokratische Registrierung« zeitlicher Abläufe in eine Romanform überführt werden, die »Diskrepantes« parallel stellt: die ein »Hintereinander in ein Nebeneinander« überführt.⁷⁰ Fichte fertigte in einem Brief an Heißenbüttel eine kleine Skizze dazu an, welche die Simultanität der Ebenen illustrierte: Aus drei getrennten horizontalen sollten drei vertikal geschichtete Zeitebenen werden. Fichtes Rede vom Flächigwerden des Romans zitiert damit recht exakt Meyer-Epplers Bestimmung vom Übergang von linien- zu flächenhaft gespeicherten Signalvorgängen unter den Bedingungen der analogen Schichtungstechnik bzw. des Rundfunks.⁷¹

Abschließend lässt sich mit Foucault sagen, dass der Aussagetypus jedoch nicht allein durch einen materiellen Träger – sei dies ein flüchtig gesprochenes Wort, ein Blatt Papier, ein Buch oder eine Magnetofonaufnahme – gesichert wird, sondern dessen Identität im Zusammenspiel mit einem »komplexen System von materiellen Institutionen«⁷² entsteht. Das re-entry der Erzeugungsoption in die Form des Romans, wie sie im *Gästehaus* und in der *Palette* durchexerziert wird, könnte auf dieses Zusammenspiel hindeuten.⁷³ Das Paradox der nach Genette authentisch fiktionalen Aussage der Autofiktion ließe sich so lesen, dass es sich dabei um ein poetisches Verfahren handelt, das nicht zuletzt den veränderten Status der Autorschaft unter den Bedingungen wirkmächtiger Institutionen anpeilt: »Meine Fiktion ist nicht ganz ohne Non-Fiktion. Trotzdem kann ich mich auf den Kopf stellen, solange die Palette nicht in Rowohlts Deutsche Enzyklopädie erscheint oder im Springer Verlag wie meine Embryologie, bleibt es eben doch bloß eine Novel.«⁷⁴

Bezeichnenderweise kommt dem Autor in der Postproduktion der hier zitierten Nachwörter am Schluss der *Palette* eine Institution in die Quere. Die Stimme des Autors der *Palette* tritt mit einer Kulturtechnik in Konkurrenz, die, laut Mitteilungen der Institution »Rundfunk«, als »ideale Speicherung« die

69) Hubert Fichte, *Palettendiktionär*, 1967. Nachlass Hubert Fichte 2. 14. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

70) »Der ganze Text der Palette ist diskrepant. So sehr, daß einige kürzere in sich nicht diskrepante Passagen die Diskrepanz der verschiedenen Teile nur erhöhen.« Helmut Heißenbüttel-Archiv 47. Literaturarchiv der Akademie der Künste Berlin

71) Vgl. Werner Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin 1959, S. 7

72) Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981, S. 150

73) Zu dieser metafictionalen Operation auch Niklas Luhmann, der sie allerdings nicht unter dem Aspekt betrachtet, die institutionelle Rahmung der Autorschaft in die Form des Romans einzuführen: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 123

74) Hubert Fichte, *Die Palette*, S. 334



Hubert Fichte vor Roman-Zettelwand:
Hubert Fichte. Beat und Prosa. Live im Star-Club, Hamburg 1966,
Köln 2004

Wiederholbarkeit der Archivaufnahme in »makelloser Perfektion« ermöglicht.⁷⁵ »Was ich rede, bin ich.«⁷⁶ – schreibt Fichte als Jäcki in der *Palette*. Wenn aber der Hessische Rundfunk den work in progress des Romans als Dokument bereits mitschneidet, dann scheint der Eigenname des Autors als Beglaubigungsfunktion in Konkurrenz mit Aufzeichnungspraktiken zu stehen, die ebenfalls vorgeben, das literarische Wort zu dokumentieren.

In der *Zweiten Schuld* hat Fichte Höllersers Schreibschule – mit Blick auf das Problem der Institution – als die Geburt einer »Höllmaschine für Germanisten« bezeichnet: »eine Maschine mit Tonbändern, [...] die für alle Zeiten die Germanisten quälens«⁷⁷ wird. Vielleicht verhält es sich aber anders, und sie ist eine Wunschmaschine für Germanisten, insofern sie deren Funktionsstelle als »Mithörende«⁷⁸ erst ermöglicht, und Höllmaschine für Autoren, insofern sie deren Stimmen im Moment ihres Autorwerdens fixiert. Denn wenn – frei nach Fichte – das, was »ich rede« und sei es »mein Absturz«⁷⁹, von einer sich technologisch bestimmenden Agentur immer schon aufgezeichnet ist, dann stellt sich die Frage, ob dieses Autor-Ich, das in der Autofiktion seine Stimme erhebt, nicht selbst Effekt einer Agentur literarischer Rede ist. □

75) Die analoge Magnetbandtechnik hatte sich seit Ende der 1950er Jahre als unangefochtene und quasi-apriorische Archiv- und Speichertechnik im Rundfunk etabliert: Ludwig Jäckel, »Neuzeitliche Produktionsmethoden der Mehrspur-Magnetton-Aufzeichnung«, in: *Rundfunktechnische Mitteilungen* 4, 1958, S. 145

76) Hubert Fichte, *Die Palette*, S. 333

77) Hubert Fichte, *Die zweite Schuld*, S. 228

78) Deren Funktionsstelle deckt sich mit der Ortsbestimmung des »Archäologen« nach Serres: »Sein Ort ist weder der des Senders noch der des Empfängers, sondern der des Abhörenden: Michel Serres, *Hermet I.*, S. 283 f. [Hervorhebung im Original]

79) Vgl. Hubert Fichte, *Die Palette*, S. 333