

Michael Welke

Der Kabarettist als literarischer Orator

Produktions- und rezeptionsästhetische
Strategien im Werk des literarischen
Kabarettisten Hanns Dieter Hüsch

Titelabbildung: Thomas Lenzen c/o Kabarettarchiv Mainz

D 61

1. Auflage August 2010

Satz: Michael Welke, Kleve

Umschlaggestaltung: Klartext Medienwerkstatt GmbH, Essen

Druck: Zimmermann Druck + Verlag GmbH, Balve

© Klartext Verlag, Essen 2010

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8375-0441-5

www.klartext-verlag.de

Inhalt

1. Theoretische Vorüberlegungen zum Untersuchungsgegenstand und zum Arbeitsweg	7
1.1 <i>Exemplum</i> Hanns Dieter Hüsch oder vom Sinn einer Einzeluntersuchung	8
1.2 Feldbegehung: Einführende Hinweise zur Entwicklung der Untersuchungsschwerpunkte	13
1.3 Analyseschwerpunkte aus poetologischer und rhetorisch-inszenatorischer Sicht	15
1.4 Gattungstheoretische Aspekte	18
2. Biographisches Phasenmodell	29
3. Projektion einer literarischen Rhetorik als Kulturwissenschaft	87
3.1 Positionierung von Analysebegriffen im Bereich der „lenkenden Kunst“	88
3.2 Texte und Textsteuerung als argumentative Determinanten	93
3.3 Die Oratorenposition: Der <i>vir bonus</i> in poetologischen Rollenvariationen	101
3.4 „Lenkende Kunst“ als kultureller Code	105
4. <i>Materia</i>: Untersuchungsfelder und Textspuren im Werk von Hanns Dieter Hüsch	123
4.1 Heimat, Kindheit und Alltag	126
4.2 Krankheit und Tod	177
4.3 Außenseiter und Kunstfiguren	236
4.4 Geschichte und Gesellschaftsbilder	305
5. <i>Voluntas auctoris</i>: Hanns Dieter Hüsch als Mittler zwischen Kunst- und Lebenswelten	394
5.1 „Altes Kind“ in Moers und überall: Das Ideal des <i>puer senex</i>	399
5.2 „Ja un danach geht et ja wieder von vorne los!“: Momente der Karnevalisierung	406

5.3 Von Grover's Corner zum Niederrhein: Der Kabarettist als universeller Spielleiter	415
5.4 Der Weg zum Ultimum: Zusammenfassende Bemerkungen zum Utopie- und Liebesbegriff bei Hanns Dieter Hüsch	422
6. Grenzenlose Heimat: Das literarische Kabarett des Hanns Dieter Hüsch als regionales Kulturerbe?	433
6.1 „Alles was ich bin / ist niederrheinisch“: Eine kritische Nachschau landeskultureller Vermittlungswerte in der künstlerischen <i>materia</i>	434
6.2 „Ich bin gekommen Euch zum Spaß / und gehe hin wo Leides ist“: Abschließende Anmerkungen für eine rhetorisch basierte Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft	443
7. Literaturverzeichnis	448
Nachwort	480

1. Theoretische Vorüberlegungen zum Untersuchungsgegenstand und zum Arbeitsweg

Der Kabarettist Hanns Dieter Hüsch, verstorben am 06.12.2005 in Windeck, gilt als herausragender Vertreter des literarischen Kabarett. Sich selbst als „fahrenden Poeten“ bezeichnend, zeigte er seit den frühen Nachkriegsjahren eine umfassende Medienpräsenz als Ensemble- und Solodarsteller, Schauspieler, Synchronsprecher, Conferencier und Buchautor. Trotz gelegentlicher Ausflüge in die leichte Unterhaltung wahrte er das Imago des literarischen Akteurs – im Schillerschen Sinne eines Spielers in der Welt des Scheins, dem es gelingt, das Horazsche *prodesse et delectare* in vortrefflicher Weise zu vereinigen, oder allgemeinhistorisch formuliert, die *ars bene dicendi* in eine pragmatisch orientierte *ars persuadendi* zu transformieren.

Seine „Monologe, Sprechgesänge, mal a-capella, mal von sich selber auf der Hammond-Orgel begleitet“, seine „originale und unnachahmliche Mischung aus Plauderei mit tieferer Bedeutungslosigkeit und lyrischer Predigt“ (Benedikt Erenz in DIE ZEIT vom 10.09.1982), die schon im Frühwerk positionierten Heimatverweise und die damit verbundenen alltagsgeschichtlichen Erzählungen, die Einführung irritierender und für das mediale Feld ungewöhnlicher Themengebiete wie Tod und Krankheit, nicht zuletzt der Umgang mit Politik und Zeitgeschichte eröffnen unterschiedliche Fragestellungen für eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung.

Mit Bezug auf ein wissenschaftstheoretisches Ziel dieser Untersuchung, nämlich den Entwurf einer literarischen Rhetorik und der Entwicklung begrifflicher Analyseinstrumentarien zur Untersuchung bezüglicher Quellen und Werkauszüge, ergibt sich die Forderung nach einem Fragenkatalog, der literaturwissenschaftliche Praxis als heuristisches Handlungsmodell versteht. Erkenntnistheoretisch verfolge ich somit ein Interpretationsverfahren aus der Struktur der Untersuchungsfelder selbst. Im Falle Hüschs verdichtet sich dieser Weg in der Rolle des Orator, der als Literaturproduzent und medialer Akteur unterschiedliche Rezeptionsebenen konstruiert. Angesprochen sind hiermit die analytische Poetik, die sich auf die Frage der Textinterpretation (als weltbildende Rekonstruktion im Rezipienten) bezieht, und die analytische Rhetorik, die ihr Erkenntnisziel auf die Frage ausrichtet, „was ein Autor mithilfe seines Textes pragmatisch auslösen will“.¹

¹ Z.n. Knappe, Joachim: Was ist Rhetorik? – Stuttgart: Reclam, 2000, S. 135.

Ein lediglich textimmanentes Untersuchungsverfahren würde unter diesen Gesichtspunkten dem Untersuchungsgegenstand nicht gerecht. Literarisches Kabarett basiert auf Öffentlichkeit. Die künstlerische Arbeit des Autors, seine öffentlichen Strategien entwickeln sich innerhalb eines noch zu spezifizierenden literarischen Feldes.

Mit Hinweis auf die kritische Begutachtung biographischer Ansätze in Literatur- und Geschichtswissenschaften bzw. angesichts der methodischen Projektierung von Werkuntersuchungen einzelner Literatur – und Kunstproduzenten scheint es notwendig, das wissenschafts- und erkenntnistheoretische Umfeld eines solchen Vorhabens einer einführenden Betrachtung zu unterziehen.²

1.1 *Exemplum* Hanns Dieter Hüsch oder vom Sinn einer Einzeluntersuchung

Literaturwissenschaftliche Arbeit handelt von der Deskription, Analyse und Interpretation schriftlicher Zeichenangebote. Hiermit verweist sie auf die klassische Tradition der Schriftenauslegung im bibelexegetischen Sinne.³ Die paraphrasierende Wendung vom „Professor als Staatsanwalt“ macht deutlich, um was es bei der Ausübung philologischer Disziplinen geht, nämlich um eine vorurteilsfreie und vor allem reflektierte Denktätigkeit im

² Hierzu aus literatursoziologischer Perspektive Siegfried Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 75-80. Die inhärente Wandlung des Literaturbegriffes und eine entsprechende Diskussion um die Untersuchung biographischer Texte bzw. einzelner Autoren wird ersichtlich in Kienzle, Michael: Biographie als Ritual. Am Fall Emil Ludwig. In: Rucktäschel, Annamaria; Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Trivilliteratur – München: Fink, 1976, S. 230-248 und mit Bezug zur Autobiographie in Holdenried, Michaela: Autobiographie – Stuttgart: Reclam 2000, S. 24ff. Die Hinwendung der Literaturwissenschaft zu kognitionswissenschaftlichen Überlegungen im Bereich der Biographik und Autobiographik dokumentiert Naumann, Birgit: Erinnerung-Identität-Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory – Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

³ Mit Bezug auf den Begriff der Hermeneutik hierzu grundlegend Seiffert, Helmut: Einführung in die Hermeneutik – Tübingen: Francke, 1992, S. 51-66 und mit Perspektive auf einen erweiterten Kulturbegriff Assmann, Jan: Von ritueller zu textueller Kohärenz. In: Kammer, Stephan; Lüdeke, Roger (Hrsg.): Texte zur Theorie des Textes – Stuttgart: Reclam, 2005, S. 250-273.

Sinne logischer Schlussverfahren auf der Grundlage profunder Kenntnisse des Untersuchungsgegenstandes. Hierbei sind nach Charles Saunders Peirce drei Verfahren der logischen Schlussbildung zu unterscheiden, nämlich die Deduktion als Ableitung von Aussagen über Einzelfälle, die Induktion zur Herleitung allgemeiner Gesetze aus Einzelfällen und schließlich die Abduktion als Form des hypothesenbildenden Schlussfolgerns.⁴

Die Musikpädagogin Ursula Brandstätter macht in ihren „Grundfragen der Ästhetik“ jedoch darauf aufmerksam, dass das Denken sich nicht nur auf logisches Schlussfolgern beschränken ließe, sondern insbesondere „der interpretierende Umgang mit der Welt [...] als Form der denkenden und erkennenden Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit“⁵ zu charakterisieren sei. Auch sie rekurriert auf Peirce, insbesondere mit dem Hinweis auf die Dreiteilung der Zeichenfunktion in „indexikalische Zeichen, die in einem ursächlichen Zusammenhang mit dem Bezeichneten stehen, ikonisch-abbildhafte Zeichen und symbolische Zeichen der Verbalsprache“. Brandstätter konstatiert: „Indem wir die uns umgebende Welt im Sinne dieser drei Zeichenfunktionen deuten, setzen wir uns denkend mit der Wirklichkeit auseinander.“⁶ Sie expliziert an dieser Stelle eine Grundfrage rezeptionsästhetischer Prozesse, nämlich die erkenntnistheoretische Einordnung und Beschreibung individueller Welt- und Kunsterkenntnis – bei einem Kunstproduzenten, seinem Publikum und dem wissenschaftlichen Spezialisten.

In Fragen der individuellen Zeichenrezeption schlage ich die Diskussion eines weiteren tradierten Denkmodells, nämlich des *Organon*-Modells von Karl Bühler vor.⁷ Neben der Symbol-, Symptom- und Appellfunktion weist Bühler einen Bereich der „abstraktiven Relevanz“ aus, in dem der Zeichenrezipient durch „apperzeptive Ergänzung“ Bedeutungen rekonstruiert und zu einer ästhetischen Erfahrung gelangen kann. Das inhärente Paradigma

⁴ Einführend zu Peirce Oehler, Klaus: Charles S. Peirce – München: Beck, 1993. Zum Begriff der Abduktion Reichertz, Jo: Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung - Opladen: Leske+Budrich, S. 17-36, mit interdisziplinär ausgerichteten Hinweisen zur semiotischen Praxis hermeneutischer Verfahren. Einen vergnüglichen und lehrreichen Zugang bietet Seboek, Thomas Albert; Umiker-Seboek, Jane: „Du kennst meine Methode“: Charles Saunders Peirce und Sherlock Holmes – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.

⁵ Z.n. Brandstätter, Ursula.: Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik-Sprache-Körper – Köln: Böhlau, 2008, S. 19. Beachte im folgenden auch ihre Hinweise zu Denkformen bei C.G. Jung und zur Unterscheidung von kausalem und analogem Denken in ebd. S. 20ff.

⁶ Diese und vorherige Zitatstelle in ebd., S. 20.

⁷ Vgl. Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Ungekürzter Neudruck der Ausgabe von 1934 – Stuttgart: UTB Fischer, 1982, S. 28ff.

der Individualisierung ästhetischer Erfahrung befreit von einem rationalisierten Zwang begrifflich-propositionaler Kunstbeschreibung. Der einzelne Rezipient entscheidet in seiner Weltsicht über den ästhetischen Wert, das *Besondere* seiner ästhetischen Erfahrung. John Dewey prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der *Perzeption* als kreativen Akt in der Wahrnehmung und wies damit einen Weg in den Strukturbegriff der Kognitionsforschung aus.⁸ Hierbei spielt es keine Rolle, ob perzeptive Leistungen klassisch hermeneutisch oder positivistisch-biologistisch beschrieben werden – letztendlich steht eine diskursiv abgesicherte Beschreibung von „wirkungsorientierten Zeichenkonfigurationen“ (Plett) im Vordergrund. Bühlers Kriterium der „abstraktiven Relevanz“ und Deweys Begriff der „Perzeption“ sind Nominalisierungsversuche für die Beschreibung individueller und kreativer Verstehensleistungen. In naturwissenschaftlichen Forschungsfeldern führen sie im wissenschaftlichen Diskurs zur Hypothesenbildung, zum Aufbau eines im *piecemeal engineering* immer wieder zu überprüfenden „Vermutungswissens“. Die implizite Forderung nach der beständigen Auseinandersetzung mit Lehrmeinungen, Wahrheitsbegriffen und Interpretationsansätzen lässt sich auch auf literaturwissenschaftliche Untersuchungsobjekte übertragen, insbesondere dann, wenn Fragen zur Rezeptions- und Produktionsästhetik eines Autors oder einer Autorengruppe im Vordergrund stehen. Karl Popper, dessen erkenntnistheoretisches Denken aus einer Auseinandersetzung mit Bühlers Denkpsychologie erwuchs, rekurrierte im Spätwerk auf die Beschreibung ästhetischer Produktions- und Verstehensprozesse. Hierfür stellte er sein „Drei-Welten-Modell“ vor, in dessen Welt III die (künstlerischen) Erzeugnisse des menschlichen Geistes angelegt sind. Neben der Ebene der physikalischen Gegenstände und Zustände [Welt I] und der Ebene der psychischen Zustände und subjektiven Empfindungen [Welt II], findet man in der dritten Ebene [Welt III] dieses Modells „erklärende“ Mythen, Werke der Kunst, sprachliche Aussageketten, theoretische Systeme vor, die in einer komplizierten Wechselwirkung miteinander stehen.⁹ Trotz aller kritischen Denkansätze zu diesem Modell lässt die selektive Bezeichnung zusammenhängender Wirklichkeitsebenen – des Physischen, des Psychischen und des Logisch-Ideellen – ein „Begreifen“ im wortsemantischen Sinne für die Unterscheidung deskriptiver und interpre-

⁸ Vgl. hierzu Dewey: *Kunst als Erfahrung*. 3. Aufl. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.

⁹ Zur Entstehung und weiterführenden Diskussion des Modells vgl. Geier, Manfred: *Karl Popper – Reinbek*: Rowohlt, 1994, S. 118ff.

tativer Verfahren in der Literaturwissenschaft zu. Diese Sichtweise impliziert differente Verstehensleistungen, von der einfachen Beschreibung bis zur individuellen Interpretation unterschiedlicher Zeichenprozesse als Teil der klassischen Hermeneutik. In ethischer Hinsicht ergibt sich die Forderung nach grundlegender Offenheit dem objektivierten Zeichenprodukt gegenüber, die auch dann bestehen bleibt, wenn „auf den ersten Blick“ Unverständlichkeit oder gar Abscheu vorherrschend sind. Verstehen heißt hier auch, Hintergründe zu entschlüsseln, Interpretationsanker zu erkennen. Popper schließt mit seinem erkenntnistheoretischen Erklärungsversuch die Klammer zu Bühlers Idee der „abstraktiven Relevanz“ als Teil des menschlichen Erkenntniswerkzeuges und ebnet den Weg in eine subjektive Interpretation ästhetischer Zeichenprozesse, die im wissenschaftlichen Rahmen jedoch einem kritischen Diskurs ausgesetzt werden müssen. Gleichzeitig zu seinem Drei-Welten-Modell ergänzt Popper die Bühlersche Triade (Appellfunktion, Darstellungsfunktion, Ausdrucksfunktion) durch eine vierte, die argumentative Funktion der Sprache und weist den kritischen Diskurs als rhetorisches Verfahren aus. Popper selbst gibt den Hinweis:

Die argumentative Funktion der Sprache wurde besonders wichtig für mich, weil ich in ihr die Grundlage allen kritischen Denkens sah.¹⁰

Der Literaturwissenschaftler Manfred Geier erläutert ergänzend:

Vor allem ist sie (die argumentative Funktion der Sprache; Anm. des Verf.) für die Veränderungen in der Welt III verantwortlich und ermöglicht, mit nichts anderem vergleichbar, den Kampf um Ideen und mit Ideen¹¹

Welche Schlüsse lassen sich nun aus diesen einführenden Bemerkungen für die Konzeption einer Einzeluntersuchung zum literarischen Kabarett des Hanns Dieter Hüsch ziehen?

Zur Beantwortung dieser Frage ist die Positionierung unterschiedlicher Erkenntnis- und Beschreibungsebenen für ein solches Vorhaben notwendig. In wissenschaftstheoretischer Hinsicht entsteht die Forderung nach objektiven

¹⁰ Z.n. Popper, Karl: Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung – Hamburg: Hoffmann & Campe, 1979, S. 101.

¹¹ Z.n. Geier (1994), S. 121.

Beschreibungskriterien für die unterschiedlichen Untersuchungsobjekte und Interpretations- bzw. Rekonstruktionsleistungen des Autors dieser Untersuchung und wiederum ihrer Leser. Eine Vereinbarung auf kommunikationsrelevante Begriffe und Erklärungsmuster lässt eine transparente Deutungspraxis zu. In der Verknüpfung logischer Schlussverfahren und zeichentheoretischer Modelle ergibt sich eine weitere Nominalisierungsebene der literarischen Rhetorik als eine ästhetisch determinierte Praxis „handlungsmächtig eingestellter“ Kommunikatoren, deren rhetorische Befähigung auch als persuasive Dynamik ausgewiesen werden kann. Hiermit wird ein Kommunikationsfeld eröffnet, das in seiner speziellen Ausrichtung ästhetische und kommunikativ-strategische Deutungszusammenhänge in einer gemeinsamen Perspektive eröffnet und Zugang für eine interdisziplinäre Sichtweise schafft. Auf die vorliegende Werkuntersuchung bezogen, bedeutet dies, dass mit dem Kabarettisten Hanns Dieter Hüsch und seinen Textproduktionen ein *exemplum* für literarische Handlungsmacht beschrieben werden kann. Dieser Ansatz befindet sich in der ausgewiesenen Spezialisierung innerhalb einer tradierten Rhetoriktheorie, die sich nach Joachim Knappe nicht für den Kommunikator als „Mitspieler“ interessiert, sondern für seine Transformation und Performance als anleitender und charismatischer Orator.¹²

Wie ich schon im Vorigen ausführte, bezieht sich die oratorische Dynamik des Kabarettisten H.D. Hüsch nicht nur auf seine Aufführungspraxis. Vielmehr eröffnet sie die Perspektive in eine nächste Beschreibungs- und Interpretationsebene, die mit Wolfgang Babilas als *materia* bezeichnet werden kann. Babilas führt hierzu aus: „Das Tun eines Autors besteht darin, e t w a s mit einer bestimmten Absicht durch Umsetzung in Sprache einem Publikum zu vermitteln. Dieses >etwas< nennen wir *materia*. Dabei ist der Begriff *materia* so weit wie möglich zu fassen. Ein konkreter Stoff – sagen wir, um ein Beispiel aus der sogenannten schönen Literatur zu nennen, der Iphigenie-Stoff – wird ebenso als *materia* bezeichnet wie rhythmische Erlebnisse oder ästhetische Form-Erfahrungen, sofern der Autor sie durch Umsetzung in Sprache einem Publikum vermitteln will.“¹³

In diesem Sinne bildet die rhetorische *materia* eine Klammer zwischen produktions- und rezeptionsästhetisch relevanten Ebenen literaturwissenschaft-

¹² Vgl. Knappe (2000), S. 34.

¹³ Z.n. Babilas, Wolfgang: Tradition und Literatur – München: Hueber, 1962, S. 9. Babilas bezieht sich in seinen Erläuterungen auf die grundlegenden Arbeiten Heinrich Lausbergs zur literarischen Rhetorik. Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart: Steiner, 1990.

licher Beschreibungsverfahren. Mit Hanns Dieter Hüsch und seinen literarischen Produktionen von der unterhaltenden Prosa der Friedageschichten bis zu den späten Gesängen in surrealistischer Manier (in seinem letzten Programm „Wir sehen uns wieder!“), vom Aufruf des Systemsturzes im „Lied vom sogenannten Frieden“ aus den späten Sechzigern bis zur Liebesdoktrin seiner „Hirtenzeit“ ergibt sich ein Untersuchungsfeld, das eine Vielzahl von Zugängen für eine wissenschaftliche Beschäftigung schafft, nämlich einen Beitrag zur Typologie des Orators Hanns Dieter Hüsch zu erstellen und die von ihm positionierte *materia* hinsichtlich ihres poetologischen und kulturhistorischen Gehaltes einer genauen Untersuchung zu unterziehen.¹⁴

In dieser Hinsicht kann auch von einem integrativen Beschreibungs- und Interpretationsansatz gesprochen werden, dessen interdisziplinäre Ausrichtung auf dem Theoriegebäude der praktischen Rhetorik als poetische Kunst basiert.¹⁵

1.2 Feldbegehung: Einführende Hinweise zur Entwicklung der Untersuchungsschwerpunkte

Wolfgang Babilas' aus der klassischen Rhetorikrezeption geprägter Hinweis, dass der Interpret „weitgehend dichterischer *opera*“ gleichzeitig „Literaturwissenschaftler und Theologe, Historiker und Jurist, Psychologe, Philosoph, Mythologe usw.“ sein müsse,¹⁶ findet seine Entsprechung in der gegenwärtigen Diskussion um eine „fachsprengende“ historisch-soziologische Perspektive in der Germanistik und einer Bewertung kulturhistorischer Feldanalysen als Grundlage von Textinterpretationen.¹⁷ In kritischer Haltung zur ausschließlichen Werkimmanenz und existentialontologischem

¹⁴ Vgl. hierzu Walter Jens' Äußerungen zur Methodik der klassischen Philologie im Bereich der Moderne in Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte*. Siebte erw. Aufl. – Pfullingen: Neske 1978/1962, S. 11.

¹⁵ Zur „praktischen“ Rhetorik und ihrem Verhältnis zur Poetik und Philosophie vgl. ebd. S.41-44.

¹⁶ Vgl. Babilas (1961), S. 43.

¹⁷ Alle weiteren Hinweise zum „literarischen Feld“ beziehen sich auf Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

Interpretationsbedarf weist Gertrude Cegl-Kaufmann aus, dass „Literatur [...] Teil einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung“ sei, dass „sich Schriftsteller erst in der differenzqualifizierenden Einordnung in das gesamt-künstlerische Feld definieren“.¹⁸ Die Forderung nach „Grenzüberschreitungen“ stellt Cegl-Kaufmann sowohl kulturhistorisch als auch rezeptionstheoretisch fest, wenn sie die Phänomenologie von ökonomisch und soziologisch beschreibbaren Kulturräumen mit der Metapher der Denkgrenzen und ihrer Überschreitungen verknüpft. In ihren Notaten bezieht sich die Autorin auf einen komparatistischen Ansatz zur literaturwissenschaftlichen Erforschung der Regionen Rheinland und Oberschlesien. Gerade ihre Hinweise zum Regionalismusbegriff, seine Bedeutung für rezeptions- und produktionsästhetische Verfahren in den unterschiedlichen Künsten schaffen eine wissenschaftstheoretische Basis für die vorliegende Untersuchung. Dies bezieht sich einerseits auf die gesellschafts- bzw. kulturpolitische Bedeutung des Kabarettisten Hüsch in der Öffentlichkeit als auch auf seinen literarisch-strategischen Umgang mit Heimatbegriff und Familiengeschichten. Im Sinne Cegl-Kaufmanns ist an dieser Stelle ein Fragenkatalog zu entwickeln, der die „Evidenz von Themen und Formen struktureller Zusammenhänge erkennbar macht“.¹⁹ Innerhalb dieser Weichenstellung schälen sich die Arbeitsschwerpunkte einer Beschäftigung mit dem Autor Hüsch heraus. Eingeleitet wird damit eine Entwicklung von Forschungsschwerpunkten, die eo ipso in Verbindung zu ihrem kulturhistorischen Umfeld zu sehen sind.

Welche grundsätzlichen Fragestellungen weisen nun zu Anfang dieser Untersuchung eine sinnvolle Verknüpfung kulturhistorischer und produktionsästhetischer Forschungsschwerpunkte auf? Welche Signale liefern uns Biographie, zeitgeschichtliches Umfeld und Werk? Wie hat die Öffentlichkeit den Literaturproduzenten Hüsch wahrgenommen, welche Erkenntnisse ergeben sich aus unterschiedlichen Quellen zur Lebens- und Werkgeschichte des Künstlers?²⁰

¹⁸ Z.n. Cegl-Kaufmann, Gertrude: Grenzüberschreitungen. Sieben Notate zur komparatistischen kulturhistorischen Erforschung zweier Regionen, S. 192. In: Cegl-Kaufmann, Gertrude: R(h)eingedacht. Ausgewählte Aufsätze zur Kulturregion Rheinland – Essen: Klartext, 2007.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 199f.

²⁰ Zur Rolle theoretischer und praktischer Quellen in literaturwissenschaftlichen Interpretationsverfahren auf rhetorischer Basis vgl. Basilas (1961) S. 42ff. Ein ggw. diskutierter Quellenbegriff und weiterführende Hinweise in die Archivarbeit ergeben sich in Brenner-

Diese Fragen umreißen den Bezugsrahmen für die vorliegende Untersuchung und sollen in den nächsten Kapiteln einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Hierbei sind unterschiedliche Werkzugänge vorgesehen, die in der Methodik Querschnitt- und Prozessanalysen der *materia* möglich machen. Prozessanalyse bedeutet in diesem Zusammenhang die Sichtnahme zeitgeschichtlicher und biographischer Hintergründe für die literarischen und kabarettistischen Produktionen des Autors Hanns Dieter Hüsch. Insgesamt geht es darum, das Objekt der Analyse mit unterschiedlichen Zugängen für eine wissenschaftliche Beschäftigung zu versehen. Dies geschieht mit Hinweis auf die schon im Vorigen angeführten Grundlagen einer integrativen Literaturwissenschaft als interdisziplinäre Disziplin. Insbesondere Heinrich F. Plett als Vertreter der rhetorischen Textanalyse weist auf die Notwendigkeit „offener“ Ansätze hin, wenn er unter der Titulierung „Inter-rhetorik“ folgende Feststellung trifft: „Die zukünftige Tätigkeit des Rhetorikers wird von einem zweifachen hermeneutischen Interesse geleitet sein. Das eine richtet sich auf Vergangenes; sein Ziel ist die völlige Aufhellung von Gestalt, Umfang und Bedingungen rhetorischer Wirksamkeit in einem historischen Zeitabschnitt. [...] Das zweite, in letzter Zeit stagnierende Erkenntnisinteresse gilt der Einbringung moderner wissenschaftlicher Denkansätze in das überkommene rhetorische Gefüge. Vor allem der Einbezug interdisziplinärer Verfahren ist ein Desiderat.“²¹

1.3 Analyseschwerpunkte aus poetologischer und rhetorisch-inszenatorischer Sicht

Auf den Autor H.D. Hüsch und sein literarisch-kabarettistisches Werk bezogen, ergibt sich somit die Fragestellung nach poetologischen Schwerpunkten in der produktionsästhetischen Umsetzung der *materia* und nach inszenatorischen Strategien in der medialen Rollengestaltung. Dies gilt nicht nur für die Kleinkunstabühne, sondern bezieht Theater, Rundfunk-, Fernseh-auftritte mit ein.

Wilczek; Cepl-Kaufmann, Gertrude; Plassmann, Max: Einführung in die moderne Archivarbeit – Darmstadt: WBG, S. 45ff.

²¹ Z.n. Plett (2001), S. 135.

Doch zunächst zur genuin literarischen Spurensuche – welche Anhaltspunkte für eine poetologische Autopsie ermöglichen das Werk, der Autor selbst?

a. In einem ersten Zugriff scheint hervor die Verankerung der Topoi „Heimat“ und „erzählter Alltag“. Die seit Anfang der 60er Jahre entstandenen Texte und Lieder, in denen Hüsch sich mit seiner niederrheinischen Heimat und seiner „kleinbürgerlichen“ Herkunft auseinandersetzt, erscheinen als eine die künstlerischen Phasen übergreifende Matrix. Die grundlegende Konstruktion bezüglichlicher Konnotationen ist schon in den ersten Frieda-Geschichten (1959) auszumachen. Hierbei ist zu fragen, welche Rolle das von der Münsteraner Literaturwissenschaftlerin Heike Mayer angeführte *memoria*-Konzept innerhalb der literarischen Textstrukturen als komplexe Argumentationsstrategie spielt²² und welche Interpretationsmöglichkeiten der Heimatbegriff (hier Niederrhein) und die in seinem Umfeld exponierten Alltagsgeschichten insbesondere unter moralphilosophischen und utopistischen Gesichtspunkten bereitstellen.

b. Einen zweiten Schwerpunkt bildet der erzählstrategische Umgang mit Begriffsfeldern wie „Krankheit“, „Tod“ etc. als zentrale Steuerungsmittel und ästhetische Kennzeichnungen „verfremdender“ Tabubrüche. Hierbei sind insbesondere die Binnenkonstruktionen (Montagen) unterschiedlicher Soloprogramme zu untersuchen.

c. Ein weiteres Untersuchungsfeld ergibt sich aus der Positionierung und Genese von Außenseiterfiguren (Hagenbuch, Ditz Atrops, Johannes Kleinheisterkamp, Lothar Trappmann, im Spätwerk „Der liebe Gott in Dinslaken“) und den verschiedenen Formen epideiktischer Beredsamkeit

²² „Komplexe Argumentationsstrategie“ bezieht sich hier auf logisch deduktive bzw. induktive Verfahren der Textsteuerung (vgl. hierzu meine Hinweise zu Analysebegriffen im Bereich der „lenkenden Kunst“ und entsprechende Argumentationstypen in Kap. 3.1) und von hieraus in den gesellschaftlichen Diskurs transformierte moralisch-ethische Schlussverfahren auf der Grundlage eines ästhetisch konstituierten Wertesystems als praeskriptive Argumentation. Einführend hierzu Kopperschmidt, Josef: Argumentationstheorie. Zur Einführung – Hamburg: Junius, 2000, S. 147-154; Ganthaler, Heinrich: Argumentation in der Ethik und Moralbegründung. In: Kreuzbauer, Günther, Gratzl, Norbert; Hiebl, Ewald (Hrsg.): Persuasion und Wissenschaft. Aktuelle Fragen von Rhetorik und Argumentationstheorie – Wien: Lit Verlag, S. 241-250; Neumaier, Otto: Zur Begründung moralischer Verantwortung als Pflicht. In: Ebd., S. 319-334.

des Kabarettisten Hüsich selbst, wie auch der von ihm in einer Rollenübernahme vertretenen Kunstfiguren. Es ist hierbei zu überprüfen, in welchem Maße mit diesen Figuren ein poetologisches Programm produziert wird und in welcher Form biographische Notizen und autorezeptive Produktionsstrategien einfließen.

d. Zuletzt soll das in den Texten und Programmen geäußerte Politik- und Geschichtsverständnis einer näheren Untersuchung unterzogen werden. In der Eröffnung des Programms „Und sie bewegt mich doch!“ (1984) macht der Kabarettist eine eindeutige und resumierende Aussage zum Stellenwert historischer und politischer Erfahrungen und ihrem Niederschlag im Kabarett:

*Ich habe mich ja schon oft gefragt / Warum wir uns nicht zusammen-
mentelefoniert haben / Und wir wären heute abend zusammen in eine
Kneipe gegangen / und hätten dort / Irgendeinen philosophischen / Un-
fug getrieben // Aber darum geht es Ihnen ja nicht / Sie wollten ja un-
bedingt ins Kabarett / Sie warten doch schon auf den ersten aktuellen
Bezug / Auf das aktuelle Christkind / Ich sehe es Ihnen doch an / Es tut
mir leid / Ich habe mir vorgenommen / Die Kohls Genschers Geißlers
Möllemanns Bangemanns und Barzels / Und so weiter / Nicht zu erwäh-
nen / Ich kann diese auswechselbaren Geschichtsbuchhalter / In diesem
Programm nicht gebrauchen/ Mein Kabarett ist mir zu schade dafür.²³*

Diese einführende Polemik gegen die aktuellen Geschichtsbuchhalter (und auch gegen die Erwartungshaltung des Publikums) bildet den Endpunkt einer tiefgreifenden Auseinandersetzung des Kabarettisten mit gesellschaftspolitischen und historischen Themenstellungen. Es vermengen sich biographische Begebenheiten (Burg Waldeck, 1968) mit Fragen geschichtsphilosophischer und insbesondere produktionsästhetischer Art. Nachzuzeichnen sind die frühen Äußerungen Hüsichs zu seiner Form des Anti-Kabarettis (1960), die Positionierung gesamter Programmabläufe (Tabula Rasa – Deutsche Geschichte in 90 Minuten), ab 1982 und im Weiteren die Einbindung historischer Figuren (Friedrich der Große, Napoleon etc.) und verschiedene Niederschläge im Bereich der produktiven Rezeptionsästhetik. Insbesondere muss eine kritische Bewertung der Hüsichschen Aufführungs-

²³ Text in Schroeder (1985), S. 9.

ästhetik in Bezug auf seine „Radikalisierung“ Ende der sechziger Jahre geleistet werden.

Nicht zuletzt der Analysebereich „Geschichte/Gesellschaft“ bezeichnet in besonderer Weise die Notwendigkeit einer kulturhistorischen Beschäftigung mit dem literarischen Kabarett des Hanns Dieter Hüsch. Hiermit ist angesprochen ein interdisziplinärer Ansatz aus der Perspektive der literarischen Rhetorik, der den Zugang unter Berücksichtigung geschichts- und kulturphilosophischer Fragestellungen erlaubt, wie auch inszenierungstheoretische Inhalte einbezieht. Hier knüpfe ich an Pletts im Vorigen angeführte Forderung nach „interrhetorische[n]“ Forschungsansätzen an. Die stoffliche Ebene des Gesamtwerkes inkludiert einerseits von Plett so benannte „Hybride von Wort-Bild, Wort-Ton- und Wort-Bild-Ton-Kombinationen“ und lässt in einer weiteren Perspektive rhetorisch-inszenatorische Fragestellungen in der medialen Rollenentwicklung des Künstlers zu. Beide Ebenen bedingen einander und lenken den Blick auf „synthetisches Interpretieren, das die textuelle Individuation der topischen Versatzstücke im konkreten Text herausstellt“.²⁴ Der in dieser Untersuchung exponierte Ansatz beabsichtigt eine Erweiterung des Interpretationsbereiches um eine performative Dimension. Ausgehend von klassischen Topos- und Stilanalysen tritt hiermit die inszenatorische Präsenz, also die durch den Künstler initiierte *liveness* (Erika Fischer-Lichte) durch direkte oder mediale Aufführungssituationen in den Blickpunkt. Hierdurch werden Rückschlüsse auf die *Parte-utilitas* und die ziegerichtete *intentio* des Autors möglich.²⁵

1.4 Gattungstheoretische Aspekte

„Wo fängt man an, wenn man übers Kabarett schreibt, und wo hört man auf, zeitlich wie sachlich? Hebt es an mit der auf Papyrus geritzten Satire gegen die Herrschenden, und läuft es aus mit dem in Kunstharz geritzten, nicht

²⁴ Vgl. Plett (2001), S. 15.

²⁵ Vgl. Babilas (1961), S. 18f. Babilas unterscheidet eine publikumsbezogene *Parte-utilitas* (Autor-Publikum) und eine werkimmanente *Parte-utilitas* (Kunstfigur-Kunstfigur) und weist beide Bereiche dem grundsätzlichen Argumentationscharakter literarischer Werke bezüglich der autorenbezogenen *voluntas* und *intentio* zu. Eine weiterführende Diskussion strebe ich in meinen abschließenden Bemerkungen zur voluntativen Perspektive des Kabarettisten H.D. Hüsch an.

unbedingt gegen die Herrschenden gerichteten Chanson? Fragen, die sich jedem stellen, der dieses schillernde Genre zu einer festgefügtten Kulturgeschichte bändigen will. Fragen, die sich nicht definitiv beantworten lassen, weil sich das Kabarett in ständig wechselnder Dosierung aus den Fasern vieler Künste um den Hauptstrang des polemischen Geistes bündelt und sich dann wieder in sie auffasert.²⁶

Mit diesen Sätzen leitete Klaus Budzinski in DIE ZEIT eine Rezension zu Heinz Greuls 1967 erschienener umfangreichen Kabarettgeschichte ein und legte den Fingerzeig auf ein grundsätzliches gattungstheoretisches Problemfeld des Genres, nämlich seine Offenheit für unterschiedliche Künste und die Vermengung „anspruchsvoller“ und trivialisierender Ausdrucksformen. Aus diesem Grunde fallen im wissenschaftlichen Diskurs vertretbare Nominalisierungsversuche schwer, wenn man nicht strikt kommunikationsstrategische Konstituenten zur Grundlage rahmengebender Erörterungen macht. Diesem Ansatz folgt Benedikt Vogel, wenn er in seiner Poetologie zum Kabarett von einer „Fiktionskulisse“ spricht und festlegt:

Eine Fiktionskulisse liegt vor, wenn defiktionalisierende und fiktionalisierende Mittel in einer Kombination auftreten, dass sie diesen Merkmalen entgegenwirken; wenn also (1.) Aussagen vorkommen, welchen das Publikum behauptende Kraft (der Kabarettisten) zuschreibt; wenn (2.) an gewissen Stellen des Programms eine Referenzialisierung vom Zuschauer vollzogen wird; und wenn (3.) die Kabarettisten auf die konkrete Aufführungssituation im jeweiligen Kabarettlokal anspielen.²⁷

Ähnlich textstilistischer Deskriptionsversuche im Sinne Pletts geht er hierbei von aufeinander einwirkenden Konstituenten in kabarettistischen Produktionen aus:²⁸

- a. Bezug auf den Darsteller, d.h. die Rollengestaltung im Kabarett in der Positionierung von Außenseiterfiguren und Variationen der

²⁶ Budzinski, Klaus: Selten war das Kabarett so ledern. In: DIE ZEIT, 02.02.1968, Nr. 05. Er bezieht sich in diesem Artikel auf: Greul, Heinz: Breter, die die Welt bedeuten – Kulturgeschichte des Kabarett - München: dtv, 1967.

²⁷ Z.n. Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett – Paderborn: Schöningh, 1993, S. 79.

²⁸ Ebd., S. 80.

Selbstinszenierung als „Oppositioneller“, „Clown“, „Volkstribun“, „Prediger“ etc.;

- b. Bezug auf das Publikum, d.h. eines Aufbruchs der klassischen „Guckkastenbühne“ im Kabarett im Sinne eines interaktiven und „körperlichen“ Dialogbegriffes;
- c. Rekurs auf verbürgte Aussagen, d.h. Bezug auf ein apperzeptives Verständnis im Publikum von Zitationen, Namen, Personenbeschreibungen auch über Persiflagen der rhetorischen Oberfläche (Gestik, Mimik, usw.);
- d. Einschränkung der fiktionalen Geschlossenheit, d.h. der Aspekt der semantischen Binnengliederung der Nummernfolge im Kabarett, zum Beispiel in der Montage von Heimaterzählungen und sozialkritischen Anklagen;
- e. Implizite Behauptungen als „fiktionsabbauende“ Ironie; d.h. das Publikum vermeintlich bestätigende Argumentationsverfahren mit dem Ziel der gleichzeitigen Destabilisation als „Bloßstellung“ einzelner Zuhörer oder Gesellschaftsgruppen;
- f. Explizite Behauptungen im Sinne generalisierender Reflexionen; d.h. aussagenlogische Schlussverfahren mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit in moralischen bzw. rationalen Argumentationsverfahren.

Vogels Ansatz der Fiktionskulisse stellt einen geeigneten Hintergrund für rhetorisch-literarische Erläuterungen dar, da er vor einem pragmlinguistischen Hintergrund entwickelt worden ist. So weist der Autor in seinen einleitenden Erläuterungen ausdrücklich auf die syntaktische, semantische und pragmatische Dimension des Zeichenbegriffs in der Tradition Peirce' und Morris' hin und hebt über eine Diskussion des Begriffes der „Sprechsituation“ auf das plurimediale Zeichensystem der theatralischen Aufführung

ab.²⁹ Die hier entwickelte Theorie einer „szenischen Fiktionalität“ gibt den Weg in rhetorische Erläuterungen frei, innerhalb derer argumentative Strategien des Kabarettkünstlers in bezug auf die jeweilige Aufführungssituation unter produktionsästhetischen und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten diskutiert werden können. „Szenische Fiktionalität“ stellt in dieser Sichtweise den Handlungsrahmen für theatralische Textmanifestationen dar, in dem „linguistische Zeichenebenen oder auch die in synonyme sprachliche Äußerungen transformierten nichtsprachlichen Zeichenebenen überwiegend episch oder auch dramatisch fiktional sind“.³⁰ Vogel weist zudem darauf hin, dass es sinnvoll sei, den an epischen Texten und dramatischen Textsubstraten entwickelten Fiktionalitätsbegriff auf den theatralischen Text von Aufführungen darstellender Kunst jeder Art zu übertragen. In der Gattungsbeschreibung exponiert er somit „gesamthaft alle Formen“ von Fiktionalität, „die bei einer Kabarettaufführung (mitunter gleichzeitig) auftreten“.

Der Rückschluss auf das literarische Kabarett des Hans Dieter Hüsich gelingt in zweifacher Form: Einerseits mit Verweis auf die rhetorische Bedeutung als Botschaft der jeweiligen Rollenkonstruktion des Kabarettisten und andererseits in der Diskussion seiner künstlerischen Formenvielfalt. Dies bezieht sich nicht nur auf Überlegungen innerhalb des literarischen Formenkanons, sondern explizit auf die produktionsästhetische Zusammenführung unterschiedlicher „Großformen“ der bildenden Künste als ein in der Semiotik Morris’ angelegtes und über die bloße Textualität hinausgehendes Suprazeichen. Gattungstheoretisch lassen die Produktionen Hüsichs eine durch Vogels Definition der Fiktionskulisse umrahmte weiterführende Diskussion intrarhetorischer und intermedialer Konstituenten zu, in der historische Beschreibungsversuche lediglich chronologische Aspekte exponieren. In pragmalinguistischer Hinsicht fällt dem Beobachter künstlerischer Prozesse die Analyse intentionaler Strategien (des Künstlers) und das durch das gesellschaftspolitische Umfeld beeinflusste Rezeptionsverhalten des Publikums zu.

Welche Hinweise gibt Hüsich selbst zu seiner Auffassung von Kabarett? Schon 1960 konstatierte er in kritischem Wortlaut:

²⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Bd. 3 – Tübingen: Narr, S. 119ff. mit einer exemplarischen Analyse eines theatralischen Textes (Pirandellos „Heinrich der Vierte“ in einer Inszenierung von Augusto Fernandes).

³⁰ Z.n. Vogel (1993), S. 74.

Sie [die Kabarettisten; Anm. des Verf.] geben ihr bestes, aber treten auf der Stelle, zu lebenslänglicher Schablonen=Kleinkunst verurteilt, oder sie spielen plötzlich Theater. Einige Großkabarettisten haben vielleicht doch gemerkt, dass es allmählich müßig ist, sich im Zeitalter der Neutronenbombe (tötet Menschen, und zwar lautlos; Gebäude und Sachwert bleiben unbeschädigt) lebenswürdig=pädagogisch zu gebärden. Das Bild vom lachenden und weinenden Auge ist überholt. Die Formel Ernstes in leichtem Gewand zu servieren, entspricht den spätkulinarischen Bedürfnissen einer aufgeschwemmten Bourgeoisie. [...] Die Pointen sind verbraucht. Die Themen spazieren im Kreis. Das Kabarett hat seine Schuldigkeit getan.³¹

Hüschs frühe Bestandsaufnahme resultierte aus den ersten Jahren als professioneller Unterhaltungskünstler und gipfelt in der Projektion eines Anti-Cabaret oder Anti-Anti-Cabaret „von glasklarem Intellekt, herber Melancholie und verspieltem Herzen“ und vor allem – und dies spielt den im vorigen ausgeführten gattungstheoretischen Erläuterungen zu – stellt er Forderungen für ein „gutes, tapferes, anspruchsvolles“ und für Veränderungen aufgeschlossenes Publikum auf. Er propagiert hiermit aus der Perspektive des Kunstproduzenten einen „offenen“ Gattungsbegriff, der den Konstituenten der Vogelschen „Fiktionskulisse“ zur Gänze entspricht. Dies scheint nur folgerichtig, wenn man dem Kabarett einen aufklärenden Charakter zuspricht. Aus Hüschs Erläuterungen scheint eine „stagnierte“ Überdrußgesellschaft hervor, die in entscheidenden Momenten sich einem selbstbezüglichen Aufklärungsdiskurs entzieht und der künstlerischen Aufführung lediglich eine humoristische Spiegelfunktion zumisst. Ein solcher Prozess, der aus unterschiedlichen kulturhistorischen und gruppen-psychologischen Bedingungen erwächst, führt in eine Form der rezeptionsästhetischen Verödung, da er lediglich auf einen humoristischen *emotio*-Affekt abzielt. Es bleibt zu untersuchen, inwiefern Hüschs frühe Bestandsaufnahme einen Quellenwert für die Progression der gegenwärtigen Comedy- und Trashkultur unter den Titulierungen „Kabarett“ bzw. „Kleinkunst“ ausweist – ohne Zweifel jedoch gibt er ein frühes Signal, das auf die Mitverantwortlichkeit des Publikums abzielt. Die Formensprache des Kabarett ist nicht bestimmbar. „Ekstatisch“ soll es sein, von „Staccato-Poesie“, die „Spielre-

³¹ Z.n. Hüsch, Hanns Dieter: Cabaret? Anti-Cabaret! Eine kulturpolitische Betrachtung von Hanns Dieter Hüsch. In: Nobis 16, 1960, S. 33.

geln einer heruntergekommenen Gesellschaft“ untersuchen, „um die Ausnahmen sicherzustellen“.

Hüschs Überlegungen gipfeln in die von ihm so bezeichneten Arche-Theesen, die als gattungstheoretische Imperative gelten können und bis in sein Spätwerk nachwirken.

1. Nicht das „Bild“, sondern das „Wort“ soll ins Auge gehen.
2. Keine Kabarettware, sondern gedachtes und gedichtetes Kabarett.
3. Bonn und Politiker höchstens einmal erwähnen.
4. Lokale Pointen sind uninteressant.
5. Keine alten Melodien mit neuen Texten verwenden, kabaretteigene Musik herstellen.
6. Einfache Bewegungen, nicht alles zertanzen.
7. Keine perfektionierte Interpretation, sondern Gesinnungsintensität.
8. Nicht konventionell-charmant, sondern sympathisch sein.
9. Ein neues Programm nicht nur eine neue Folge, sondern neue Standpunkte und Fragezeichen.
10. Kostüme und Requisiten sollen poetisch sein, keine Reklame für modische Konfektion.
11. Die Arche ist ein Team, das an einer künstlerischen Weiterentwicklung des Kabaretts interessiert ist.
12. Einzige Aktualität: Der Mensch.³²

³² Abdruck einer Werbebroschüre der Künstleragentur Alfred Oswald/Hamburg, erstellt 1960 (Mainzer Kabarettarchiv, LK/C/13,1). Oswald betreute Hüsch von 1955 bis zu seinem Tode 1965. Hildegard Knoop hierzu: „Oswald war in den 1950er und 1960er Jahren einer der rührigsten Agenten der bundesdeutschen Theater-, Variete- und Kabarettzene. Nach den »Amnestierten«, die Anfang 1956 zunächst zu einer anderen Agentur wechselten und sich

Auffällig erscheint der Anspruch nach künstlerischer Progression, die Hinwendung zum „Wort“, die Abkehr von „modischer Konfektion“ und „lokalen Pointen“. Kabarett in dieser Form entspricht einer „reduzierten szenischen Fiktionalität“ im Sinne der theoretischen Erläuterungen Vogels, das Rezeptionsästhetische Freiräume lässt und in semiotisch-rhetorischer Hinsicht die Funktion eines mehrdimensionalen Zeichenbegriffs erfüllt. Dieser Aspekt wird insbesondere im Themengebiet „Heimatgeschichten“ zu diskutieren sein, in denen der Künstler geographische Verortungen in universell identifizierbare, „menschliche“ Verhaltensmuster transferiert („Niederrhein ist überall!“). Im Mittelpunkt steht „Der Mensch“, als Subjekt und Objekt kabarettistischer Produktionen zugleich. Tagespolitik und parteiliche Gesinnung fallen außen vor.³³ Mit Verweis auf das in Kap. 2 ausgeführte Phasenmodell kann konstatiert werden, dass Hüsich mit diesen Thesen grundsätzliche Perspektiven seines künstlerischen Handelns festgelegt hat. Es führte zu weit von einer Theorie zu sprechen, doch lassen die Thesen

dann selbständig machten, hatte er ab 1956 den Hamburger Kabarett- und Theaterleiter Peter Ahrweiler mit seinem Kabarett »Rendezvous« und seinem Boulevardtheater »Kleine Komödie« sowie das Mainzer Kabarett »Arche Nova« unter Vertrag. 1958 übernahm er die Vertretung des von dem ehemaligen »rendezvous«-Mitglied Reinhold Brandes gegründeten Hamburger Gastspiel-Cabarets »Die Schiedsrichter«. Allen genannten Kabarets verschaffte er Auftritte beim SWF. Außerdem zählte Hanns Dieter Hüsich bis zu Oswalds Tod 1965 zu seinen Klienten.“ Z.n. Knoop Hildegard: Viel Kabarett und ein „bisschen Politik“. In Rundfunk und Geschichte e.V. (Hrsg.): Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte. 33. Jahrgang Nr. 3-4/2007. Hamburg 2007, S. 19-32, Anmerkung 46. Hüsich beschreibt Oswald in seinen Memoiren. Vgl. Hüsich (1990), S. 254-258. Ab November 1969 (Erstvertrag) übernahm Jürgen Kessler das Management. In der Zwischenzeit wurde Hüsich von den Agenturen Lippmann & Rau und Karsten Jahnke betreut.

³³ Aus historisch-vergleichender Sicht weise ich auf Hüsichs gattungsbezogene Äußerungen zum Spannungsfeld von Politik, Gesellschaftskritik und Kabarett im Nachklang der Waldecker Vorfälle „Oh, Kabarett! Oder wo sind sie geblieben?“ In: Areopag, 1970, Bd. 4, S. 284-290 und entsprechende Äußerungen im Vorfeld des Waldeck-Festivals hin. Anlässlich der avisierten Veröffentlichung des Songbuches „Freunde, wir haben Arbeit bekommen! Die neuen Lieder des Hanns Dieter Hüsich“ – Ahrensburg: damokles, 1968 legte Hüsich in einem Interview mit Martin Degenhardt und Rene Hippen in Song, 1967, Nr. 4, S. 18-22 den schon in den Arche-Thesen positionierten Gattungsbegriff des „skeptischen“ und „menschlichen“ Kabarets dar. Insbesondere Hüsichs Liedtext „Heißer Herbst“ mit dem Aufruf „Verändere unsere Lieder/Und mache Revolution“ dürfte für Erwartungshaltungen der politischen Radikalisierung im gesellschaftspolitischen Umfeld des Künstlers gesorgt haben. Eine sorgfältige Analyse des Textes weist jedoch einen mehr produktionsästhetischen denn politisch-agitativen Charakter der Handlungsaufforderung auf. Es scheint hervor eine durch die Liedmetapher ausgedrückte „Ästhetik des Widerstands“ als künstlerische Brücke in die Veränderung des Bewusstseins.

bezügliche Rückverweise auf seine künstlerische Arbeit zu. In diesem Zusammenhang verweise ich schon jetzt auf die Vorkommnisse in Waldeck (1968), als Hüsch zu einem Abbruch seines Auftritts gedrängt wurde und die von Hüsch positionierten, literarisch ambitionierten Nachfolgeproduktionen aus der Schweizer Zeit („Faux pas de deux“ mit Silvia Jost, 1974; „Hoffnung & Zärtlichkeit“ mit dem Ensemble Sisyphos Circus, 1978). Den Machern des Waldeck-Festivals 1968 hätte ein Blick auf die Arche-Thesen ausgereicht, um zu wissen, mit welcher Form der kabarettistischen Kleinkunst sie es zu tun bekamen – mit Sicherheit nicht mit einem Revolutions-theater linksradikaler Farbgebung.

Hüschs künstlerische Ambitionen speisten sich aus einem der Tagespolitik übergeordneten Bereich, in dem moralphilosophische und ethische „Empfindungen“ die entscheidende Grundlage bildeten. Rhetorisch ausgedrückt: Die *voluntas auctoris* des Künstlers Hüsch entwickelte sich weniger in den Aufruf zu Systemveränderungen, vielmehr transferierte er alltägliche Erfahrungen und Beobachtungen in Formen des „Spiels“, der Poesie. Die unterhaltende Inszenierung des „Gedachten“ und „Gedichteten“ war sein Ziel. Gattungstheoretisch fallen somit Zuordnungsversuche schwer, die sich um begriffliche Eindeutigkeit bemühen. Verortet ihn Kötzle noch im literarischen Kabarett,³⁴ weisen ihm seine Sprach- und Sprechmontagen mit Nonsense-Charakter eine Vorreiterrolle für die Comedy-Kultur der achtziger und neunziger Jahre zu. Gleichzeitig expliziert die homiletische Inszenierung im religiös-moralischen Feld eine parallele Plattform inszenatorischer Strategien. Die volksgebundene Tradition des Brettl transformiert in eine mediale Trost- und Unterhaltungsmaschinerie, die der Künstler mit Fleiß und Ausdauer bediente. Im Rahmen einer semiologisch begründeten „Fiktionskulisse“ fügt Hüsch in seiner welterklärenden Montage von Entertainment und Moralentwürfen eine oratorale Kommunikationsstrategie hinzu. Das klassische „örtliche“ Kabarett gerät in die Medienschleife. Als eine weitere Konstituente zur theoretischen Erörterung des Begriffes der Fiktionskulissen steht eine explizite „Handlungsaufforderung“ zur Diskussion, die eine Rückführung kabaretttypischer Inszenierungen in den Bereich der „moralischen Lehranstalt“ Schillerscher Prägung erlaubt.

³⁴ Vgl. Kötzle, KLG 3/06, S. 2.

1.5 Forschungsstand

Wie schon in den einführenden Bemerkungen zum Ausdruck gebracht wurde, soll das literarische Kabarett des Hanns Dieter Hüsch unter interdisziplinären Gesichtspunkten einer wissenschaftlichen Sichtnahme zugeführt werden. Auf die Mehrdimensionalität der Hüschschen Produktionsästhetik bezogen, bedeutet dies, einen grundlegend kulturhistorischen Forschungsansatz zu positionieren, unter dessen methodischem Dach Hinweise der analytischen Poetik, der ebenso analytischen Rhetorik als *ars dicendi* und einer hieraus entwickelten Argumentationstheorie erfolgen können. In diesem Zusammenhang ist das 2008 in der vierten Auflage wieder veröffentlichte „Handbuch der literarischen Rhetorik“ Heinrich Lausbergs in den Mittelpunkt zu stellen, das in Anlehnung und Weiterführung der Arbeiten Ernst Robert Curtius' Grundlagen für eine entsprechend eingerichtete Literatur – und auch Kulturwissenschaft darstellt. Hiervon ausgehend ergeben sich Hinweise in die moderne Poetikforschung. So legte Andreas Härter in seiner Habilitationsschrift aus dem Jahre 2000 („Digressionen. Quintilian, Opitz, Gottsched, Friedrich Schlegel“) eine kulturhistorisch angelegte Poetikgeschichte vor, die einen wissenschaftstheoretischen Bezugsrahmen für poetologisch-analytische und kommunikationspragmatische Schlussfolgerungen herstellt. Neben den grundlegenden Einführungen Heinrich Joachim Knapes zur Fundamentalarhetorik und zur Oratorenposition (2000), Josef Kopperschmidts „Einführung in die Argumentationstheorie“ (2000) und Gert Uedings Standardwerken zur „Klassischen Rhetorik“ (2005 in einer aktualisierten Auflage) und zur „Modernen Rhetorik“ (in der 2. Auflage 2009), sticht in gegenwärtigen Veröffentlichungen eine Fokussierung auf einen argumentationstheoretisch induzierten Moralbegriff hervor. So bietet eine durch den Salzburger Rechtsphilosophen Günther Kreuzbauer herausgegebene Aufsatzsammlung mit dem Titel „Persuasion und Wissenschaft. Aktuelle Fragestellungen von Rhetorik und Argumentationstheorie“ (2008) einen propädeutischen Rahmen für die in dieser Untersuchung anzulegenden theoretischen Deskriptionsfelder zwischen Moralphilosophie und Argumentationstheorie. Hier ist insbesondere auf Beiträge Heinrich Ganthalers zu einer „Argumentation in der Ethik und Moralbegründung“ und auf Norbert Gratzls semantische Eingrenzung „moralischer Dilemmata“ hinzuweisen.

Eine Exposition von Persuasionsstrategien in Textvorkommen und ihre künstlerischen Niederschläge in inszenatorisch-diskursiven Handlungen machen eine Weichenstellung in eine subsumierende „Kulturraumfor-

schung“ möglich, die insbesondere für den als „Niederrheiner“ wahrgenommenen Hüsich Beschreibungskriterien bzw. Abgrenzungskriterien liefern kann und Rückschlüsse auf einen kritisch reflektierten Heimatbegriff zulässt. Für eine entsprechende Diskussion des Heimat- bzw. Kulturbegriffs sind insbesondere Forschungsarbeiten von Bedeutung, die im Umfeld des Instituts für „Moderne im Rheinland“ (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) zur Veröffentlichung gebracht werden. Aktuelle Arbeiten beschreiben die Rolle sog. *poeta minores* und Kulturschaffender allgemein im Rheinland (Cepl-Kaufmann zum „Bund Rheinischer Dichter 1926-1933“ [2003], dann Cornelia Ilbrig u.a. [Hg.]: Kulturelle Überlieferung. Bürgertum, Literatur und Vereinswesen im Rheinland zur Kulturellen Überlieferung 1813–1945, Erstveröffentlichung 2008) und bemühen sich um eine methodologische Grundlegung komparatistisch-regionaler Forschungsansätze (Cepl-Kaufmann, 2007). Abschließend ist noch auf die Arbeiten des Osnabrücker Literaturwissenschaftlers Andreas Schumann hinzuweisen. In seiner Habilitationsschrift „Heimat denken“ (2002) entwickelt er eine kritische Stellungnahme zu komparatistischen Zugangswegen und führt in funktional-konstruktivistische Gesichtspunkte heimatlicher *phantasia* und *memoria* ein.

Die wissenschaftstheoretische Rahmenstellung hat eine notwendige Zuweisungsfunktion und erleichtert eine diskursfähige Aufbereitung der Forschungsergebnisse. Im Mittelpunkt stehen selbstverständlich Leben und Wirken des literarischen Kabarettisten Hanns Dieter Hüsich selbst, das – und hierin begründet sich ein kulturhistorisch orientiertes Interesse an diesem „Untersuchungsobjekt“ – zwar durch unzählige Seiten des zumeist affirmativen Feuilleton beschrieben ist, aber nur eine geringe fachwissenschaftliche Bewertung erfahren hat. Die Archive der Universitäten weisen fünf Examens- bzw. Magisterarbeiten aus den Jahren 1974 bis 1996 aus, die jeweils spezialisierte Zugänge auf theologische Aspekte (Dessauer 1980; Buchholz 1996) vornehmen, einen einzelnen literarischen Typus unter philosophische Bezüge stellen (s. Regine Bruckmanns „Außenseitertum und die Utopie der Liebe“, 1987), einem Einzelaspekt poetischer Produktionsverfahren nachspüren (Georg Kreskis „Progression und Regression im Werke Hanns Dieter Hüsichs“, 1974) oder allgemein einführende Zugänge suchen (Bärbel Meschkutats „Analysen eines Kabarettisten und seines Werkes“, 1983). Weiterhin zu erwähnen ist ein Lexikoneintrag Michael Koetzles im Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Koetzle bemüht sich hierin um eine analytische Vernüpfung von Biographik und Werkproduktion und gibt eine methodische Spur vor, die ich mit dem hier

vorgestellten Phasenmodell in Kap. 2. aufgenommen habe. Im Weiteren gibt der Trierer Literaturwissenschaftler Georg Guntermann in seinem Aufsatz „Geschichte(n) aus der Reihe. Zur großen Kleinkunst des Hanns Dieter Hüsch“ (1994) wertvolle Hinweise zum Verständnis des Hüschschen Geschichtsbegriffs.

Auch wenn die folgende Veröffentlichung einem streng editorisch-wissenschaftlich Regelwerk aus verlagsstrategischen Gründen nicht entsprechen kann, muss sie zu guter Letzt an dieser Stelle noch Erwähnung finden – es geht um Jürgen Kesslers liebevoll und sorgfältig aufgelegte Faktensammlung zu Hüschs 50jährigem Bühnenjubiläum „Hanns Dieter Hüsch. Kabarett auf eigene Faust“ (2000).³⁵ Für den interessierten Kabarettliebhaber als Nachschlagewerk und Erinnerungsgeber für eine Vielzahl an Einzelprogrammen gedacht, lenkt sie den Blick auch auf Fragen des historischen Umfeldes, der medialen Inszenierung des Künstlers, seiner Biographik allgemein. Hiermit befindet sich eine solche Quellensammlung im Mittelpunkt eines Forschungsansatzes, der auf der Grundlage der erläuterten wissenschaftstheoretischen Vorgaben eine prozessbezogene Theoriebildung aus dem Untersuchungsgegenstand selbst gewinnen will.

³⁵ Jürgen Kessler, ehemals Fahrer und dann Manager Hüschs, steht dem Mainzer Kabarettarchiv voran, in dem der Großteil des künstlerischen Nachlasses Hüschs verwaltet wird. Somit kommt dem angeführten Band aus dem eher auf Unterhaltungsliteratur spezialisierten Goldmann-Verlag eine hohe quellenhistorische Bedeutung zu, die zudem das Archiv selbst als feldrelevanten Vermarktungsträger ausweist.