

Helmut Heißenbüttel: **Literatur für alle**

Begleitheft zur Ausstellung in den Literaturhäusern Berlin und Stuttgart sowie in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 2012/13

Mit Beiträgen von Helmut Böttiger, Thomas Combrink, Dietrich Heißenbüttel, Edgar Lersch und Franz Mon sowie von Andreas Bülhoff, Theo Costea und Łukasz Pakuła; herausgegeben von Johanna Bohley und Lutz Dittrich.

Helmut Heißenbüttel:

Literatur für alle

Weder kann das vorliegende Heft noch unsere kleine Ausstellung Helmut Heißenbüttels umfangreiches und vielfältiges Wirken in aller Ausführlichkeit darbieten. Aber wir hoffen, einige Anregungen geben zu können, gelegentlich die Texte Heißenbüttels wieder mal zu lesen, seine Hörspiele zu hören und mit Vergnügen seine bildkünstlerischen Arbeiten zu betrachten. Wir sind uns sicher: Es lohnt sich!

Heißenbüttels Photographien, Zeichnungen und Collagen werden hier erstmals in etwas größerer Auswahl vorgestellt. Thomas Combrink kommentiert die Arbeiten in seinem Beitrag. Dietrich Heißenbüttel berichtet von der engen Verbindung seines Vaters mit bildenden Künstlern und mit der Stuttgarter Kunstszene. Edgar Lersch widmet sich dem Hörspielautor und Rundfunkredakteur Heißenbüttel. Andreas Bühlhoff hat Heißenbüttels frühe Gedichtbände noch einmal gelesen. Lutz Dittrich geht dem nicht zu überschätzenden Einfluss von Gertrude Stein auf die deutsche Nachkriegsliteratur nach. Helmut Böttiger skizziert Heißenbüttels Verhältnis zur Gruppe 47. Theo Costea hat sich mit dem ungewöhnlichen Titel *Textbuch* beschäftigt. Franz Mon untersucht die miraculöse 13er-Struktur in Heißenbüttels Texten und Büchern. Johanna Bohley hat sich mit Heißenbüttels poetologischen Prämissen und deren Wandel befasst. Łukasz Pakuła kommentiert *Eichendorffs Untergang und andere Märchen* Heißenbüttels. Weitere Beiträge von Johanna Bohley und Thomas Combrink widmen sich den *Projekten* Heißenbüttels und seiner autobiographischen Schreibweise.

Wir möchten allen, die hier zum Gelingen beigetragen haben, herzlich danken: ganz besonders Ida Heißenbüttel und Dietrich Heißenbüttel.

Johanna Bohley und Lutz Dittrich, Dezember 2012

Inhalt

5	Helmut Heißenbüttel: <i>STENOGRAMM</i>
7	<i>Kombinationen, Topographien.</i> Von Andreas Bühlhoff
15	Gertrude Stein – „Eine gewisse Einübung ist dabei notwendig.“ Von Lutz Dittrich
21	Überlagerungen. Heißenbüttel und die Gruppe 47. Von Helmut Böttiger
23	Helmut Heißenbüttels Ausstellungseröffnungen: die Anfänge. Von Dietrich Heißenbüttel
30	„Was sollen wir überhaupt senden?“ Von Edgar Lersch
32	Entwurf neuer Realitätszusammenhänge. Von Franz Mon
40	Helmut Heißenbüttels Poetiken. Von Johanna Bohley
42	Helmut Heißenbüttels <i>Textbücher</i> : „... und bedeuten soll es auch noch was ...“. Von Theo Costea
45	Helmut Heißenbüttels Projekte. Von Johanna Bohley
47	Es war einmal ... oder <i>Eichendorffs Untergang und andere Märchen.</i> Von Łukasz Pakuła
51	Die Ambivalenz der „Selbstentblößung“. Zu Helmut Heißenbüttels autobiographischer Arbeitsweise. Von Thomas Combrink
53	Das Ineinanderlaufen der Farben. Zu Helmut Heißenbüttels bildkünstlerischen Arbeiten. Von Thomas Combrink
59	Auswahlbibliographie



Zeichnung vom Luftkrieg, 40er Jahre

Helmut Heißenbüttel:

STENOGRAMM

Helmut Heißenbüttel wurde am 21.6.1921 in Rüstringen bei Wilhelmshaven geboren.

– **STENOGRAMM**: „Kein Beruf. Verheiratet. Amputation des linken Armes (1941 Rußland) und Lebensunterhalt durch Kriegsversehrtenrente. Studium (versucht): Architektur. Studium (durchgeführt): Deutsch und Kunstgeschichte. Erinnerungen an verschiedene Städte: Wilhelmshaven (1921–1932), Papenburg (ab 1933), Krefeld (als Soldat), Dresden und Leipzig (bis 1945), Hamburg (nach 1945). Schreibend seit dem 15. Lebensjahr, unregelmässig. Frühe Einflüsse: Strindberg und George. Einfluß durch Abwehr: Rilke. Als Lehrer zu bezeichnen: Kassner, Ernst Jünger, Rudolf Borchardt, Adorno und Wittgenstein. Spätere Einflüsse: Benn, Pound, Arp, Brecht. Lieblingslektüre: Bilder von Klee und Picasso, *Tristram Shandy*, Lichtenberg, Flaubert, Faulkner und Kino.“ (Helmut Heißenbüttel in Franz Lennartz' *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit*, 1959, S.288.)

Von 1959 bis 1981 leitet Helmut Heißenbüttel am Süddeutschen Rundfunk die Redaktion *Radio-Essay*. Er ist Mitglied der Gruppe 47, schreibt Literaturkritiken und Essays. Von ihm erscheinen *Kombinationen* (1954), *Topographien* (1956), *Ohne weiteres bekannt* (1958), die z.T. nach der 2. Auflage vergriffen waren. Es folgen *Textbuch 1–6*.

1963 hat er die Stiftungsgastdozentur für Poetik in Frankfurt am Main inne. Seine Frankfurter Poetikvorlesungen erscheinen 1966 im Sammelband *Über Literatur*. 1969 erhält er den Georg-Büchner-Preis, 1970 den Hörspielpreis der Kriegsblinden. Er ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, der Freien Akademie der Künste in Hamburg und der Akademie der Künste in Berlin.

Ab 1971 führt er im Süddeutschen Rundfunk die Reihe *Autoren-musik* ein, in der Autoren Musik vorstellen. Zwischen 1970 und 1980 entstehen fünf Projekte (*Projekt 1–3*), die eng mit dem Hörspiel verbunden sind. 1981 geht er in den Ruhestand, zieht nach Borsfleth, arbeitet als freier Schriftsteller und wendet sich visuellen Arbeiten zu. Es folgen *Textbuch 8–11*. 1984 erhält er den Literaturpreis der Stadt Köln und ist Gastdozent an der Universität Hamburg. 1996 stirbt er in Glückstadt.



Selbstportrait, 1943/44

Kombinationen, Topographien.

Irgendwo fängt etwas an, verändert sich etwas, wird die Veränderung erkannt, führt zu weiteren Veränderungen, die erkannt werden usw. Helmut Heißenbüttels Lyrik ist eine Literatur des sekundären Prinzips – des Abstandnehmens, der Veränderung. Nicht im Sinne eines sich Entfernens, sondern als spiralhaftes Umkreisen. Wo fängt es an: Frühe Schreibversuche, nach eigenen Aussagen seit dem 15. Lebensjahr, frühe Erzählungen, der Krieg, erste Gedichte in Zeitungen und Zeitschriften, zurückgesandte Manuskripte. Schließlich wird der Kontakt nach Esslingen zu Kurt Leonhard entscheidend, der im Bechtle Verlag als Lektor arbeitet und 1954 Heißenbüttels *Kombinationen* veröffentlicht. 1955 erste Teilnahme an einem Treffen der Gruppe 47, ein Jahr später dann die Veröffentlichung der *Topographien* im selben Verlag. Mit diesen Bänden betritt Helmut Heißenbüttel die literarische Bühne. Und in ihnen lassen sich auch schon die zentralen Themen und Verfahren ausmachen, die seine späteren Arbeiten bestimmen werden.

Alte Lieder von wann gekommen.

Bei dir war es immer so schön.

Einmal im Mai und Abschied genommen.

Ich habe Texte immer nur drei Takte weit verstanden.

(Einst in: Kombinationen)

Vorbilder, Bezüge, Angeschwemmtes. Es lassen sich in seinen Texten einige Spuren ausmachen – explizit, als direkte Nennung oder Zitat, aber auch implizit, stilistisch. Trakl, Brecht, Benn, Arp, George, Wittgenstein, Henri Michaux, auch Gertrude Stein und Ezra Pound. Diesen Namen wären noch einige andere hinzuzufügen, denen sich Heißenbüttel verpflichtet fühlt. Was die Nähe zu ihnen ausmacht, lässt sich als ‚Nähe durch Abkehr‘ bezeichnen, ganz ähnlich dem „Einfluß durch Abwehr“, mit dem der Autor im *Stenogramm* 1954 sein Verhältnis zu Rilke beschreibt. Nähe durch Abkehr, damit könnte man das Epigonale, Klischeehafte benennen, das Entlanghangeln an abgenutzten Reimen und Metaphern in den frühen Gedichten. Vor allem aber, und gerade da setzen die *Kombinationen* an, werden sich die Texte ihrer Bezüge zunehmend bewusst. Es kommt zu ironischen Brechungen, bisweilen zum direkten Verweis oder Zitat. Hier wird ein Abstand deutlich, zwischen dem Autor und dem Text, den er schreibt. Einflüsse und Abhängigkeiten werden akzeptiert, die Sprache wird zum Material: „Zeilen abgelagerter Gedichte“. *(Kombination I)*

Reduktion auf die Variationen eines Modells.

Und das Modell ist eine Kombination von Tätigkeitswörtern.

(Kombination VI)

Andere vielleicht noch wichtigere Bezüge kommen aus der Malerei und vor allem aus der Musik. Über die Kompositionen von Karlheinz Stockhausen wird Heißenbüttel für die „Idee, daß die Pausen mitsprechen“ (Gespräch mit Hermann Rotermund), sensibilisiert. Außerdem notiert er kürzeste Verse auf verschiedensten Materialien: Rückseiten von Briefen, Manuskripten und Brötchentüten. Diese zwei Aspekte, die Erkenntnis, dass auch die Leerstelle Bedeutung hat, und eine Veränderung in der Schreibpraxis, führen in den 50er Jahren zu einer Poetik der Addition. Fragmente, Zitate, kleinste Notate, phänomenologische Dokumente, Erinnerungsfetzen, Momente des Alltags, Snapshots. All das fügt sich in den *Kombinationen* und *Topographien* zusammen, ohne dabei den entstehenden Bruch unkenntlich zu machen. Im Gegenteil. Inhaltliche Brüche, Wechsel in Stimmung und Stil werden in den Reihungen forciert. Die Pause wird zum strukturbildenden Prinzip erhoben, Verse werden zu Gedichten zusammengefügt, Gedichte zu Gruppen, Gruppen zu Bänden. Dabei ist es der Kunstfertigkeit des Autors zu verdanken, dass die Kombinationen nicht in eine Beliebigkeit abdriften, sondern dass das Material gewordene Zitat, auch das eigene, je seine Position im Gefüge erhält: eine Kombination von Tätigkeitswörtern.

Echo-Ich Raum-Ich Facetten-Ich.

Ich geh in mir herum.

DIE WELT IST ENDLICH.

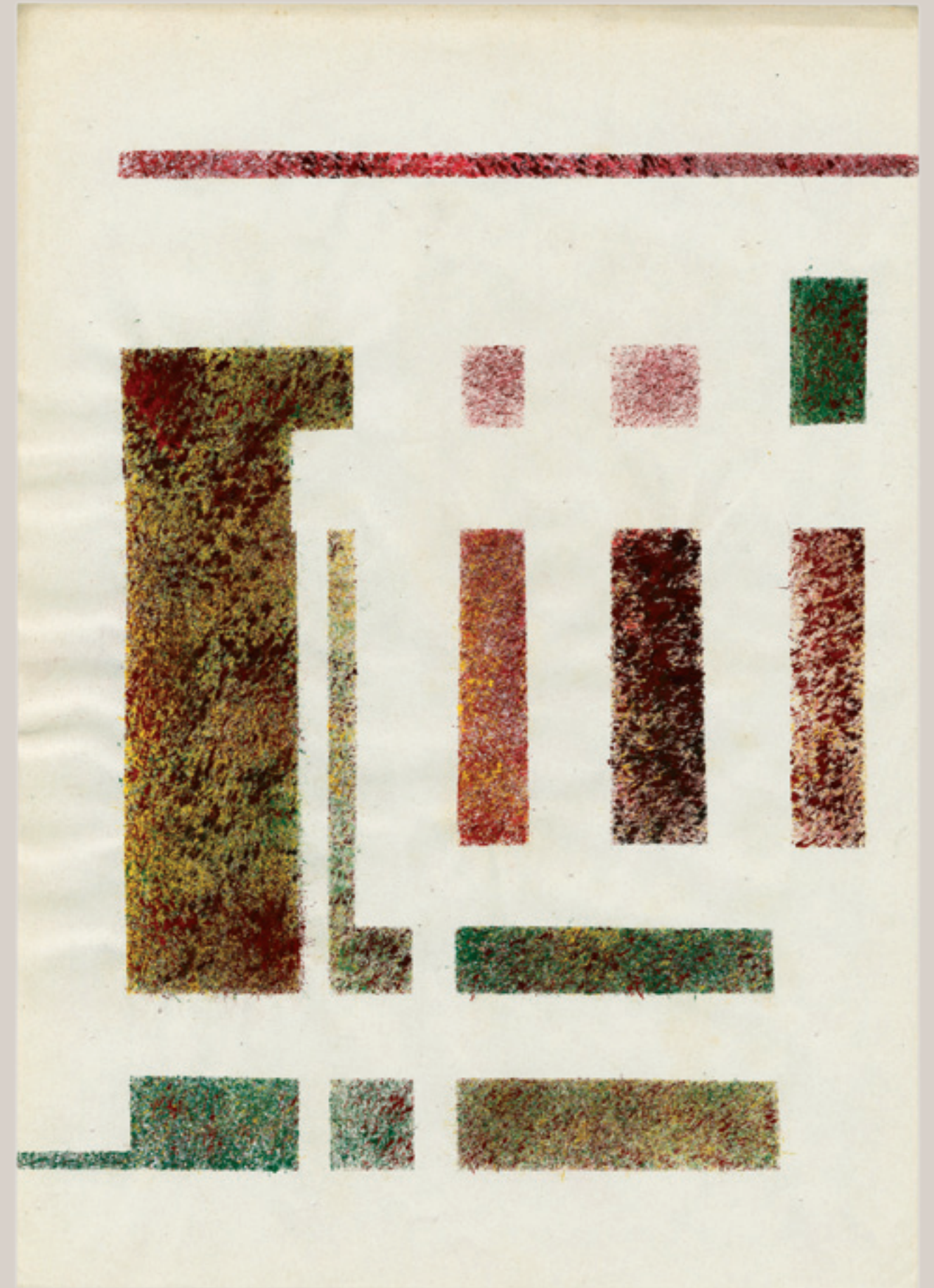
(Beispielsweise in: Kombinationen)

Die Sprachskepsis, welche die Veränderung in Heißenbüttels frühen Arbeiten anstößt und zu einer produktiven Distanz zwischen Autor und Text führt, ist in besonderem Maße eine Hinwendung zur Sprache, ein Bewusstsein für die Gemachtheit sprachlicher Formulierungen. Dieser „linguistic turn“ ist aber zugleich ein „spatial turn“, denn Heißenbüttel denkt die Sprache als Raum, den es lesend und schreibend zu erforschen gilt. Das lesende Fortschreiten durch den Text wird zum Durchschreiten einer Textlandschaft. Die Textwelten der Gedichte bilden eigene sprachliche Wirklichkeiten, die mit der Welt, die wir als Subjekte wahrnehmen, mal mehr, mal weniger große Schnittmengen aufweisen. Mit jeder Wortfolge, jedem Text entstehen grundsätzlich neue Gesetze, die die Zeit, Logik, die Produktion von Bedeutung sowie die Verbindung zu einer intersubjektiven Wahrnehmung betreffen. Das Gedicht wird Dokument und Demonstration einer diskontinuierlichen Welt aus Sprache, deren blinde Flecken es neu, lesend zu vermessen gilt: „Die Landschaft der Wörter zeigt Kombinationen/die der Erfindung entzogen sind“. (*Kombination VII*)

Andreas Bühlhoff

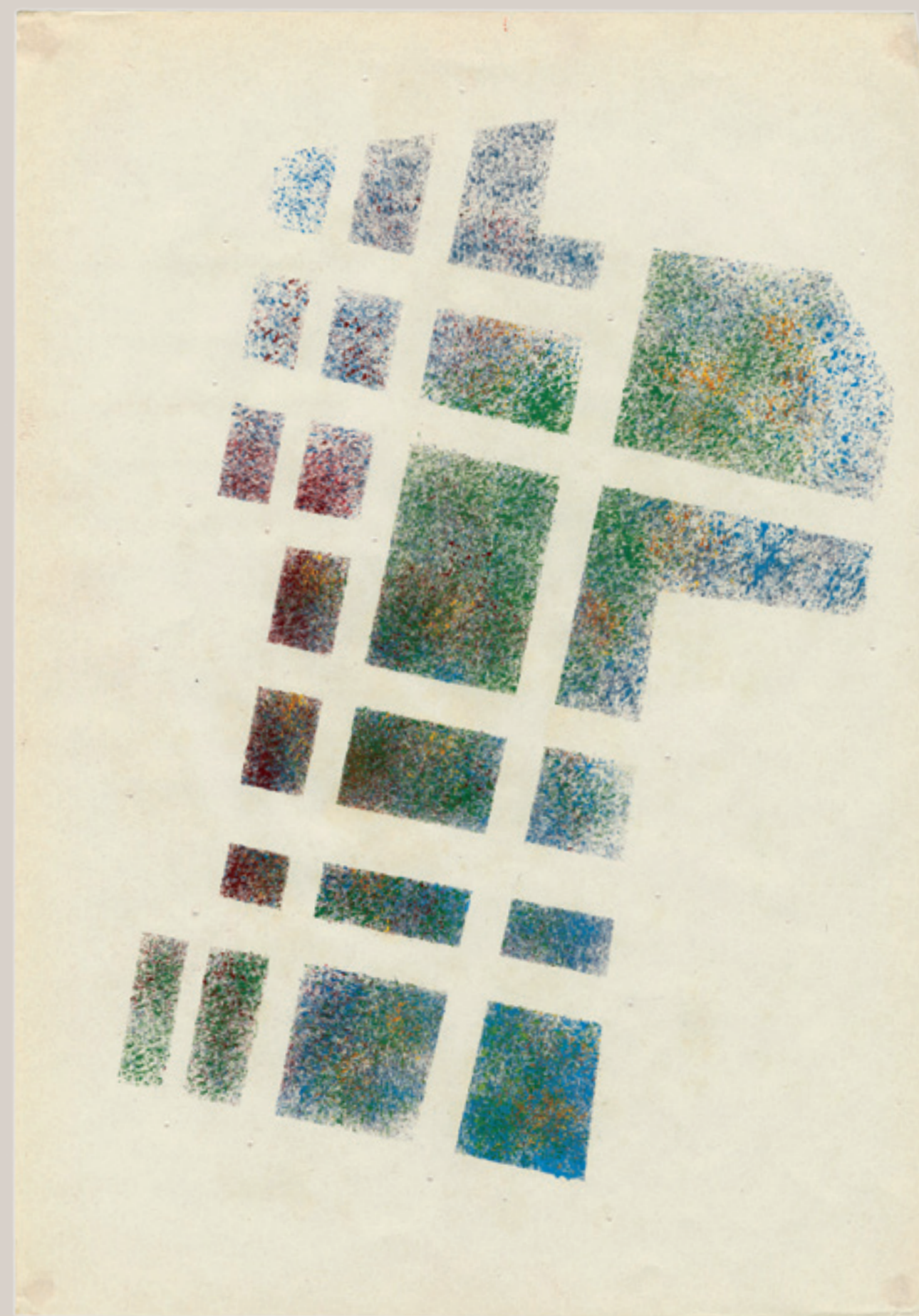
Literatur:

– Helmut Heißenbüttel: *Wahrscheinlich ist es in den Wind geredet*. Gespräch mit Hermann Rothermund am 2. März 1984 in Borsfleth, siehe www.stuttgarter-schule.de





Ende 1954 an Kurt Leonhard übersandt [DLA Marbach]



Ende 1954 an Kurt Leonhard übersandt [DLA Marbach]



Kneifbild, 1957/59



Kneifbild, 1957/59



Gertrude Stein –

„Eine gewisse Einübung ist dabei notwendig.“

Wieder einmal Gertrude Stein: Als Helmut Heißenbüttel 1954 in Hamburg auf Gertrude Stein (1874–1946) aufmerksam wird, liest er von ihr alles, was ihm erreichbar ist. Ähnlich erfolgreich waren ab Mitte 1945 noch in amerikanischer Kriegsgefangenschaft Ernst Jandls Lektüreerlebnisse des „Jahrhundertgenies“. Jandl bezeichnet später seine *prosa aus der flüstergalerie* von 1956 als großen Wendepunkt, da es ihm gelungen sei, Techniken von Stein „zu assimilieren“. Doch die Texte können erst 1966 erscheinen, in *Laut und Luise*, dem ersten Band einer neu eingerichteten Reihe im Schweizer Walter Verlag, verantwortet von Heißenbüttel, der für Jandls Buch auch das Nachwort schreibt.

Heißenbüttels frühe öffentliche Vermittlung Gertrude Steins zog indes gleich Aufmerksamkeit und Wertschätzung auf sich: Sein erster publizierter Aufsatz überhaupt – zudem der erste deutsche über Stein –, *Reduzierte Sprache. Über ein Stück von Gertrude Stein* (mit ausführlicher Bibliographie), 1955 in Max Benses Zeitschrift *Augenblick* veröffentlicht, wurde besonders von Bense selbst und von seinem Stuttgarter Umfeld rezipiert und stand zugleich am Anfang einer anhaltenden, produktiven Auseinandersetzung, die Heißenbüttels literarische Arbeit und seine Poetik prägte. Und nicht zuletzt ist es der auch an Stein geschulte Anspruch des Literaturkritikers Heißenbüttel, der ihn etwa im *Merkur* 1968 den verstummten Wolfgang Koeppen wertschätzen läßt: „Von allen Aspekten der neueren deutschen Literatur hat mich der Versuch Koeppens, das sich entziehende Subjekt, das Welt erfährt erlebt überschaut, bis in seinen Entzug hinein zu beschreiben, ja das Unmögliche zu tun: nämlich die Beschreibung des Entzogenen selbst zum Thema zu machen, als Aspekt am meisten interessiert.“ Koeppen hatte schon Anfang der 30er Jahre Gertrude Stein gelesen, im Juni 1956 bespricht er im Süddeutschen Rundfunk die deutsche Übersetzung ihrer *Autobiography of Alice B. Toklas*. Dass Koeppens Roman *Tauben im Gras* (1951) ein Motto von Stein vorausgeht und der Titel auf ihre Oper *Four Saints* verweist (1932 publiziert), wurde allgemein registriert. Weniger Aufmerksamkeit wurde Koeppens literarischem Verfahren zuteil, die von sprachtheoretischen Reflexionen begründeten Darstellungsweisen Steins aufzugreifen.

Genau diese „Rückführung und Rückbesinnung der Sprache auf sich selbst“ bei Gertrude Stein interessiert 1955 Heißenbüttel in seinem Aufsatz. Er analysiert für ihre Texte vor der *Autobiography* (1932) eine „Opposition gegen die Kategorie des Inhaltlichen“ und verzichtet seinerseits für das von ihm besprochene Stück, *As a wife has a cow* (1926), auf eine Interpretation inhaltlicher Aspekte. (Immerhin ist diese „love story“ das zweite Portrait von Alice B. Toklas, Steins Lebensgefährtin; und „cow“ ist Steins Chiffre für Orgasmus.) Statt dessen kommentiert er die Textbeschaffenheit, beschreibt grammatische Indifferenz, Kombinationen, Variations- und Formelketten, Muster, rhythmische Komplexe. Zugleich bleibt aber nicht unbeachtet, dass mittels bestimmter Wörter und Formulierungen „Erinnerung an Zusammenhänge, die nicht nachvollzogen werden können“, angelockt wird. „Also doch ein Inhalt, doch eine Geschichte? Dies sowenig wie eine rein abstrakte Komposition. Sondern von beidem etwas.“ Im Begriff der allgemeinen „Aussage“, die einen Zustand bezeugt, findet Heißenbüttel die Synthese. Beachtenswert an diesem Hegel folgenden Begriff ist auch, dass Heißenbüttel das mit der „Aussage“ realisierte existentielle sich „vor sich selbst“-Bringen des Menschen in der Korrespondenz mit Eugen Gomringer gegen eine mögliche Leere und Sinnlosigkeit der „Konstellation“ stark gemacht hatte: Erst die Erfahrung unserer Welt verleihe dem Spiel und dem absoluten Wort Sinn. (Gomringers wichtiger Aufsatz *vom vers zur konstellation* war 1955 ebenfalls im *Augenblick* erschienen.)

Heißenbüttel fährt fort, dass der meditative Charakter des Textes *As a wife* sich im Nachdenken der bedeutungsmäßig nicht auflösbaren Wortkombinationen einlöst. Fazit: Sprache ist der Kommunikationssphäre zu entziehen, statt dessen müssen autonome Wörter und Formulierungen „wie Erinnerungsdinge“ gesehen werden: „Hierin liegt gleichzeitig der unermüdliche Anreiz zur Reflexion. Reflexion und Meditation werden geradezu provoziert. Eine gewisse Einübung ist dabei notwendig. Neue Aspekte ergeben sich, wenn sie geleistet ist.“ (Der Verweis auf Hegel wird beim Wiederabdruck 1966 getilgt; als „neuer Aspekt“ wird von Heißenbüttel

mittlerweile anstelle der Verinnerlichung in der Meditation die Veräußerlichung in der Halluzination poetologisch favorisiert.)

In Stuttgart löste Heißenbüttels Aufsatz nach 1955 eine Euphorie aus: Bense studiert Steins Texte, die er vorher kaum gekannt hatte, und integriert sie in seine Sprachtheorie. Auch Reinhard Döhl versucht, anfangs noch in Göttingen, mit mehr oder weniger Erfolg Steins Bücher in Bibliotheken ausfindig zu machen. Steins Picasso-Portrait von 1923, *If I told him*, wird für die Stuttgarter Avantgardisten (Heißenbüttel ist seit 1957 beim SDR) bald zum auswendig verfügbaren „Referenztext“. Inspiriert von Stein werden neue Sprechmöglichkeiten erprobt: Bense legt seine *Montage Gertrude Stein 1958 (Mischtext)* vor. 1964 folgt sein *Rosenschuttplatz. Textselektion*, die Hansjörg Mayer typographisch umsetzt und fortführt. Zusammen mit dem Grafiker Klaus Burkhardt veröffentlicht Döhl 1962 innerhalb der *rot*-Reihe das auf Stein anspielende Heft *Portrait und Einwände*. Unveröffentlicht und unabgeschlossen bleibt Döhls *das buch gertrud* (1964/65).

Sind einerseits die Bezüge zu Steins literarischen Methoden im Werk Heißenbüttels vielfältig und vielschichtig (angefangen bei den 1955 im *Augenblick* mit veröffentlichten Texten *Traktat*, *Gruppentheorie*, *Politische Grammatik*), so kommt er andererseits, neben literaturgeschichtlichen und einführenden Rundfunk- und Zeitungsbeiträgen, vielfach explizit auf Gertrude Stein zurück. Unüberhörbar sind die Anklänge in seiner Dankesrede zum Georg-Büchner-Preis 1969, welche *Tradition der Moderne* hier auch gewürdigt wird: „Eine Rede ist eine Rede. Eine Rede ist eine Rede heißt eine Rede ist eine geredete Rede das heißt sie muß geredet das heißt gehalten werden.“ Für die 1979 erscheinende dreisprachige Ausgabe von Steins Text *Early and Late* (1925 entstanden) besorgt Heißenbüttel die deutsche Übersetzung.

In seinen *Trostsprüchen 1984/85 (Textbuch 8)* hält er fest: „ich allein / bin Gertrud Stein“. Dem ist vielleicht mit einem anderen Selbstkommentar, einem weiteren „neuen Aspekt“ beizukommen: „Verarschung garantiert einen Rest, der nicht aufzulösen ist. Daß ich nichts weiß und infolgedessen zum Mittel der Verarschung greife, heißt, daß ich nicht nach Lösung, sondern nach Aufzeigung suche. Ich knalle es hin. Oder ich schmuggle es hin. Oder ich schmuggle es unter. Was? Ich weiß es nicht. Auch dies ist eine Verarschung.“

Lutz Dittrich

Literatur:

- Helmut Heißenbüttel: *Reduzierte Sprache. Über ein Stück von Gertrude Stein* in: *Augenblick*, Hg. v. Max Bense, 4/1955. Veränderter Nachdruck in: *Über Literatur. Wolfgang-Koeppen-Kommentar und Georg-Büchner-Preis Rede 1969* in: *Zur Tradition der Moderne. Über den Begriff der Verarschung als literarisches Kriterium* in: *Von fliegenden Fröschen, libidinösen Epen, vaterländischen Romanen, Sprechblasen und Ohrwürmern*
- Andreas Kramer: *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*. Edition Klaus Isele, Eggingen 1993
- Reinhard Döhl: *Gertrude Stein und Stuttgart – eine Spurensuche*. 1993/1996, www.stuttgarter-schule.de





Ende 50er Jahre



Ende 50er /Anfang 60er Jahre, Frankfurt a. M. (Mehrfachbelichtung)



Überlagerungen.

Heißenbüttel und die Gruppe 47

Als Helmut Heißenbüttel Anfang der fünfziger Jahre in Hamburg studierte, drei- bis vierjährig und kriegsverwundet, verbrachte er geraume Zeit in der dortigen Stadtbibliothek. Und es war ein für seine gesamte Zukunft richtungsweisender Tag, als er dort zufällig auf Gedichte Gertrude Steins stieß – sie drückten, ohne dass er etwas dagegen tun konnte, allem, was er künftig schreiben sollte, ihren Stempel auf. Es war eine Ästhetik, die in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit, der selbstverordneten Nüchternheit und des realistischen Pragmatismus, äußerst provokativ wirkte: alles, was nach Entgrenzung aussah, nach Sprengung festgefügtter Normen und vermeintlicher Sicherheiten, machte Angst. Was es mit der westlichen Moderne auf sich hatte, wusste von den jungen deutschen Schriftstellern damals kaum einer genauer zu sagen, aber es herrschte eine große Sehnsucht danach. Heißenbüttel war derjenige, der diese Sehnsucht am radikalsten verkörperte. Seine *Kombinationen*, *Topographien* und *Textbücher* wollten kompromisslos das Neue. „Wenn das Lyrik sein soll ...“, murrten die Diskutanten 1955 nach seiner ersten Lesung in der Gruppe 47. Und Heißenbüttel war der erste Anlass für Anwürfe, denen eine große Zukunft gehören sollte: „Glauben Sie, dass Sie damit Leser gewinnen?“

Heißenbüttels Versionen der Moderne hatten mit den sonstigen Suchbewegungen der Gruppe 47 kaum etwas zu tun, er war von vornherein, und dies nicht nur formal, ein Außenseiter. Aber auf der anderen Seite gab es außer der Gruppe 47 nichts, wo er sich zuhause fühlen konnte. Einer wie Heißenbüttel musste früher oder später zwangsläufig zur Gruppe 47 stoßen, einer losen Vereinigung von Schriftstellern, die alle möglichen Versprengten, Unbekannten und Verkannten zusammenführte. Was sie einte, war eine oft eher diffuse, atmosphärische Opposition zum herrschenden, restaurativen und scheinheiligen Geist der Adenauer-Ära. Aber einen wie Heißenbüttel beäugte man selbst hier argwöhnisch. Im Lauf der Jahre wurde er allerdings durch seine Fremdartigkeit, durch seinen sprachlichen Zugriff, durch die experimentelle, offene Form seiner Texte zu einer Art Maskottchen der Gruppe: einen dieser Art konnte und wollte sie sich halten, und dadurch entwickelte sich der Autornamen „Heißenbüttel“ geradezu zu einem Markenzeichen.

Anfangs wurde man in der Gruppe 47 durch Heißenbüttel eher verschreckt und reagierte verstört, allmählich aber fand man ihn lustig, und er rief, durch seine oft absurden und grotesken Sprachspiele, gelegentlich sogar angeregtes Lachen hervor. Die Fronten stießen allerdings immer wieder aufeinander. Günter Grass monierte bei der Tagung 1962, dass Heißenbüttel in einem Text *Fisch und Rotwein* zusammenbrächte: solch ein Rezept gebe es nicht! Heißenbüttel selbst aber pflegte seine Sonderrolle bewusst. Mit den Medien und den vielfältigen Mechanismen öffentlicher Wirkung beschäftigte er sich früh, im Laufe der fünfziger Jahre machte er eine beachtliche Rundfunk-Karriere und leitete von 1959 bis 1981 die Redaktion des *Radio-Essay* beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart, und er stand dabei für einen der unangefochtenen Glanzpunkte in der Geschichte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der Bundesrepublik.

Heißenbüttel war ein durchaus raffinierter Agent seiner selbst. Er machte sich immer wieder über den Mainstream der Gruppe 47 lustig, vor allem über eine allgemein erkennbare Grass-SPD-Realismus-Linie. Oft wurde ein süffisantes Statement von ihm zitiert, das für die Rezeption der Gruppe 47 weitreichende Folgen hatte: „Versuchte man, den Durchschnitt aller Stile der Autoren der ‚Gruppe 47‘ zu bilden, käme der von Siegfried Lenz heraus.“ Dabei war das in erster Linie ein listiger Versuch Heißenbüttels, von der Funktion abzulenken, die die Gruppe für ihn selbst gehabt hat. Heißenbüttel galt bald als der Vorzeigeautor einer mit Sprache als Material operierenden Poesie und nutzte dies offensiv. Es ist durchaus von einem gewissen Aussagewert, wenn Joachim Kaiser in seinem Bericht über die Tagung im schwedischen Sigtuna 1964, die allgemein als der Höhepunkt der Außenwirkung der Gruppe 47 angesehen wurde, den Satz schrieb: „Heißenbüttel schloss die Sigtuna-Tagung triumphal ab.“

Heißenbüttels Haus in Schleswig-Holstein stellte etwas dar, was die Bundesrepublik niemals war, aber im Idealfall hätte sein können. Es stand für die Intellektualität der frühen Jahre, für eine Öffnung der Kunst, für die Neugierde nach dem Anderen, für eine nicht eingelöste Utopie der Gruppe 47. Es war eine Zeit, in der alles mög-

lich schien, und vielleicht waren die sechziger Jahre wirklich die goldenen Jahre des letzten Jahrhunderts: hier war die Zukunft positiv besetzt, und in den kleinen Zimmern und Kammern des Heißenbüttelschen Hauses war der Geist einer aufgeklärten Bürgerlichkeit zu spüren, einer Bildung, die überhaupt nichts von dem verschmockten Konservativismus hat, den man heute damit verwechselt. Heißenbüttel hatte nichts mit dem 19. Jahrhundert im Sinn, mit dem Phantasma eines Idealbürgertums, das es in Deutschland so nie gab. Alles war dort abstrakt und sinnlich, geradlinig und klar. Im großen geräumigen Zimmer im Erdgeschoss stand in der Ecke vor den kleinteiligen, hellen Fenstern ein Klavier, und hier schien der explosive Jazz der fünfziger und sechziger Jahre auf, der Free-Jazz, den Heißenbüttel so gerne hörte.

Das Heißenbüttel-Haus collagierte zwei historische Epochen, die wohl nirgends sonst so präzise aufeinandertrafen: das Bäuerliche, Kleinwinklge eines jahrhundertealten Marschdorfs mit der Schwarz-Weiß-Kühnheit der sechziger Jahre, romantische und strenge Formen. Es war eine Überlagerung, wie sie die von Heißenbüttel geliebten Künstler gestalteten, Armin Sandig oder Jiří Kolář, oder wie die suggestive Überblastechnik von Archie Shepp. Hier lebte etwas, was viel weiter weg scheint als Klassizismus oder Biedermeier oder die Gruppe 47, hier lebten die Ausfransungen der Moderne.

Helmut Böttiger

Helmut Heißenbüttels Ausstellungseröffnungen: die Anfänge

Eine kleine Vorbemerkung: An das, was ich hier schildern kann, habe ich keine persönlichen Erinnerungen. Natürlich habe ich irgendwann mitbekommen, dass mein Vater Ausstellungen eröffnet. Davon habe ich allerdings nur wenige, späte Eindrücke. Wir waren zuhause von Kunst umgeben. Mein Vater hat selbst fotografiert und gemalt, das hat mich als Kind sehr beeindruckt. Aber wenn einem etwas als Teil der natürlichen Umgebung erscheint, fragt man nicht, woher es kommt. Angefangen zu fragen habe ich, als mir Helga Müller, die Witwe des Galeristen Hans-Jürgen Müller, für unser Buch *Kunst in Stuttgart*¹ alte Fotos der Gruppe 11 – Birò, Kirchberger, Pfahler, Sieber – zur Verfügung stellte. Deren erste Ausstellung in Stuttgart hat mein Vater 1959 eröffnet.² Wie kam es dazu?

Es gibt zwei Vorgeschichten. Die eine beginnt mit Armin Sandig, Anfang der 1950er Jahre in Hamburg. 1957 zogen wir nach Stuttgart, im März 1958 eröffnete mein Vater eine Sandig-Ausstellung in der Galerie Gänshede 26. Das war die erste Galerie, die Max Bense betrieb, im Haus, in dem Willi Baumeister sein Atelier gehabt hatte, und seine zweite Kunstausstellung – auf Sandig war Bense durch meinen Vater aufmerksam geworden.³ Angefangen mit der Galerie Parnass in Wuppertal 1962, hat mein Vater später weitere Ausstellungen von ihm eröffnet.⁴ Sandig schickte über Jahre hinweg Radierungen und Siebdrucke als Weihnachtsgrüße. Er hat erstmals 1961 in einer Auflage von 35 Stück, dann 1971 und 1985 drei Künstlerbücher mit Texten meines Vaters veröffentlicht.⁵

Die zweite Vorgeschichte beginnt mit Kurt Leonhard, der im Bechtle Verlag die *Kombinationen* und *Topographien* herausgebracht hat. Leonhard war, wie mein Vater sagte, bei seinem ersten Stuttgart-Besuch 1954 „mein Kunstführer“. Er nahm ihn mit zum 75. Geburtstag von Ida Kerkovius und zu einer späten, nicht öffentlichen Fotoausstellung von Walter Renz in der Galerie Herbert Herrmann. Ein Jahr später lernte er HAP Grieshaber kennen, der die Cover der Bechtle-Bändchen gestaltete.⁶

„Der dritte Schritt, den ich in die Stuttgarter Kunstszene tat“, schreibt mein Vater weiter, „war bestimmt durch die Bekanntschaft mit dem Galeristen Hans-Jürgen Müller“ – auf einem Fest im Haus Otto Herbert Hajeks 1958. Müller gründete im selben Jahr seine Galerie, die damals noch „atelier rauls“ hieß, mein Vater eröffnete dort am 6. Dezember eine Ausstellung von Hans Platschek, der das Cover seines dritten, heute sehr raren Buchs, *Ohne weiteres bekannt*, gestaltet hatte, das im selben Jahr in der Eremiten-Presse erschienen war. Platschek hat viele Jahre Radio-Essays für den Süddeutschen Rundfunk geschrieben und später ein Porträt meines Vaters angefertigt, über das sie sogar einmal im Fernsehen diskutiert haben.⁷

Wenige Tage später, am 12. Dezember, schloss sich eine Eröffnung in der Galerie im Möbelhaus Behr an, die Anton Stankowski mitbegründet hatte. Der Künstler war Klaus Bendixen, ein Baumeister-Schüler, der 1961 einen Ruf nach Hamburg erhielt und zu dem und seiner Frau Hal Busse noch einige Jahre Kontakt bestand. Dann folgten bei Müller am 21. März 1959 die Ausstellung von Birò, Kirchberger, Pfahler und Sieber und 1961 eine weitere von Günther C. Kirchberger allein, im selben Jahr Hanne Brenken in der Gedok und 1963 Harry Kramer in Benses Studiengalerie. Der Text erschien später als *Klappentext Nr. 1* – so nannte er Künstler-Texte, die nach literarischen Verfahren organisiert waren, wie er sie in seinen *Textbüchern* verwendete.⁸

Gerhard von Graevenitz, der damals, noch als Student, zusammen mit Jürgen Morschel die Zeitschrift *nota* herausgab, lud meinen Vater 1960 zu einem Vortrag nach München ein. Mein Vater hat dann 1964 eine Ausstellung der Nouvelles Tendances in Schloss Morsbroich besucht und erstmals 1965 in Hans Mayers (op)art-Galerie in Esslingen eine Ausstellung von ihm eröffnet. Weitere folgten 1966 in Hagen und 1973 in Bremerhaven, auf dem Manuskript steht: „in langjähriger Verbundenheit“.⁹ Reinhold Koehler lernte er durch Bense und den Kunstkritiker Anthony Thwaites kennen, der 1957 an einer Diskussion in der Sendung *Radio-Essay* teilgenommen hatte. Er hat, von 1963 bis zu Koehlers frühem Tod 1970, sechs Ausstellungen von ihm eröffnet, mit ihm zusammen 1969 einen „memorabilen Lochtext“ herausgegeben, der verändert in *D’Alemberts Ende* einging, und nochmals 1985 zu einer Ausstellungseröffnung im Sprengel-Museum in Hannover gesprochen. Er sah sich

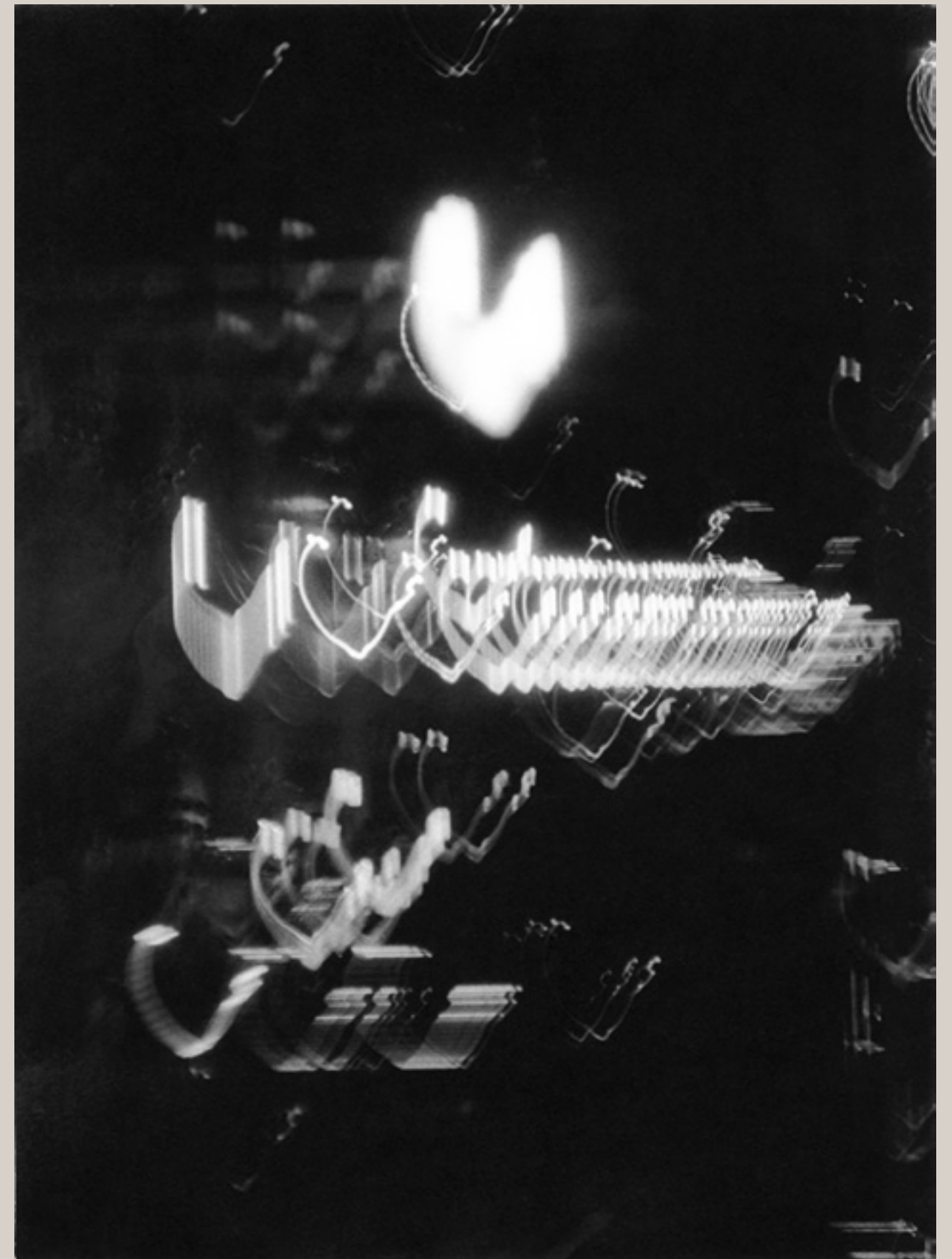
mit Koehler durch die Erfahrung der Kriegs- und Nachkriegszeit verbunden und schrieb: „Wir sind nicht daraus herausgewachsen, sondern ganz woanders hin umgekehrt, weggekehrt worden.“¹⁰

Durch Benses und Elisabeth Walthers Zeitschrift *Augenblick* wurden Josef Hiřsal und Bohumila Grögerová 1961 auf Koehler und meinen Vater aufmerksam. Sie kamen im Januar 1965 nach Stuttgart und luden meinen Vater ein, im November eine Koehler-Ausstellung am Karlsplatz zu eröffnen. Es erscheint heute unglaublich, dass bei solchen Veranstaltungen in Prag der Saal aus allen Nähten platzte und im selben Jahr die Übersetzung der *Textbücher* in einer Auflage von 1200 Exemplaren am Tag des Erscheinens vergriffen war. In Prag lernte mein Vater Jiří Kolář kennen, den er sehr geschätzt hat und dessen Ausstellungen er in Essen 1966 und in Laupheim 1973 eröffnete.¹¹

Ein Fixpunkt wurde ab 1965 die Buchhandlung Niedlich, wo mein Vater Ausstellungen von Horst Janssen, Reiner Schwarz, Wolfgang Oppermann, Rupprecht Geiger, Sandig, Esther Blecher und Jan Peter Tripp eröffnete.¹² Hervorzuheben ist Geiger, der Text für die Griffelkunstvereinigung Hamburg-Langenhorn 1966 ist anschließend in vier Katalogen abgedruckt worden. Weitere Eröffnungen, Katalogtexte und gemeinsame Siebdruckeditionen zeugen von einer gegenseitigen Wertschätzung.¹³ Insbesondere nach dem Büchnerpreis 1969 wurde mein Vater auch überregional häufig für Eröffnungen angefragt. Wie meine Mutter sagt: „Die Initiative ist, glaube ich, nie von ihm ausgegangen.“

Dietrich Heißenbüttel

- 1 Dietrich Heißenbüttel (Hg.): *Kunst in Stuttgart. Epochen, Persönlichkeiten, Institutionen, Traditionslinien*. Stuttgart 2013.
- 2 Um den Anmerkungsapparat nicht zu sehr anwachsen zu lassen, beschränke ich mich darauf, die Nummern der Einträge von Armin Stein: *Bibliographie Helmut Heißenbüttel*. Bielefeld 1999, anzugeben; hier: 305.
- 3 Stein 276, 277, 1482; vgl. <http://www.kultur-online.net/?q=node/10920&nlb=1>; Jörg Kurz: *Die Gänsheide. Geschichte und Kultur*. Stuttgart 2008, S. 143.
- 4 Stein 1483, 1485, 637, 766, 1493, 1496, 997; einige Angaben verdanke ich meiner Mutter.
- 5 Stein 7, 23, 55.
- 6 Helmut Heißenbüttel: *Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1979, S. 274 f.; von 1947 bis 1949 betrieb Herbert Hermann die erste neue Galerie der Nachkriegszeit in Stuttgart; Stein 1421, 1465.
- 7 Stein 279, 3; *Radio-Essay 1955–1981*. Dokumentation und Archive Bd. 5, Süddeutscher Rundfunk, Redaktion Brigitte Grimm und Jörg Hucklenbroich, Stuttgart 1996, Nr. 434 und weitere (vgl. Autoren-Index); Stein 1762.
- 8 Stein 280, 205, 358, 362, 492; Helmut Heißenbüttel: *Gelegenheitsgedichte und Klappentexte*. Darmstadt 1973.
- 9 Stein 546, 600, 1498, 1531, 1533; *Gerhard von Graevenitz. Eine Kunst jenseits des Bildes*. Hrsg. von Kornelia von Berswoldt-Wallrabe, Ostfildern 1994.
- 10 *Radio-Essay Nr. 238*; Stein 96, 487, 544, 545, 599, 768, 1044; 18, 19; 1391.
- 11 <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm>; Stein 601, 1491.
- 12 Stein 866 (alle bis auf Blecher), 27 (dgl., ohne Geiger), 547, 638, 680, 727, 766, 122 (Blecher), 821.
- 13 Stein 602, 727, 728, 866, 1492, 993, 1090; 12, 24, 34.





Ende 50er Jahre



Ende 50er Jahre



Ende 80er/Anfang 90er Jahre



Ende 80er/Anfang 90er Jahre

„Was sollen wir überhaupt senden?“

Helmut Heißenbüttel arbeitete seit April 1957 als Nachfolger von Hans Magnus Enzensberger beim Süddeutschen Rundfunk (SDR). Er wurde wie dieser Assistent von Alfred Andersch, der die 1955 neu eingerichtete Redaktion *Radio-Essay* leitete. Ihr war vom Intendanten aufgegeben, Sendungen mit weitem Themenspektrum und ambitionierter radiophoner Gestaltung zu produzieren, ebenbürtig den sogenannten *Nachtprogrammen* oder *Abendstudios* von HR, NWDR und BR. Im Frühjahr 1958 verzog Andersch nach Berzona ins schweizerische Tessin und gab die Redaktionsleitung auf, zum 1.1.1959 wurde Heißenbüttel zu seinem Nachfolger bestellt. Er leitete den *Radio-Essay* bis zu seiner Pensionierung am 30. 6. 1981, danach wurde die Redaktion aufgelöst.

Schon während seiner Tätigkeit als Lektor beim Claassen Verlag hatte Heißenbüttel eine Affinität zur Rundfunkarbeit empfunden. Auch deshalb bewertete er den im Übrigen auskömmlich dotierten ‚Brotberuf‘ als Redakteur nicht als Last, sondern als „sicheren Stuhl: Ich [hatte] das Glück, dass ich in diesen Beruf hinein gekommen bin.“ Spielräume im Hauptberuf, ein offenbar kluges Zeitmanagement erlaubten es ihm, mit seinen Kräften zu haushalten und nebenher ein beachtliches publizistisches Oeuvre zu schaffen, ganz abgesehen von dem literarischen.¹

Der 30 Jahre lang von ihm betreute *Radio-Essay*, das Rückgrat des Angebots seiner Redaktion, war eine literatur- und kultursoziologische bzw. -geschichtliche Featurereihe. Für Heißenbüttel war sie einerseits Alltagsroutine, gleichwohl vermittelten ihm andererseits Themenauswahl und das Redigieren vielfältige Anregungen für eigene Arbeiten in der Presse und für Rundfunkanstalten.

Für ihn – der bei entsprechender Vorbildung auch gerne Musikredakteur geworden wäre – gehörte zur ‚Kür‘ bei verschiedenen Sendereihen seiner Redaktion zwischen 1971 und 1981 die *Autorenmusik*: Schriftsteller stellten ihre speziellen musikalischen Vorlieben vor und kommentierten sie. Gerne hätte er enger mit der Musikabteilung zusammen gearbeitet, was von Ausnahmen abgesehen an nicht überwindbaren Ressortgrenzen scheiterte.

Sowohl für den *Radio-Essay* wie für das *Studio für Neue Literatur* (1967 bis 1981) war es ihm darum zu tun, vor allem jüngere Autoren, die weniger bekannte Namen hatten, heranzuziehen und zu fördern. In einem gewissen Rahmen bestand mit dem *Studio* auch Gelegenheit, die ästhetischen Möglichkeiten akustischer Kunst auszuprobieren, von der in diesen Zeiten vor allem vor dem Hintergrund des sogenannten *Neuen Hörspiels* viel die Rede war und der auch Heißenbüttel eine Zeitlang seine Aufmerksamkeit widmete.

Dies ist der radio- bzw. literaturästhetische Kontext für das 1969/1970 entstandene Hörspiel *Was sollen wir überhaupt senden?* und den zur gleichen Zeit geschriebenen Roman *Projekt Nr. 1. D' Alemberts Ende* (1970). In beiden Fällen dient ihm als ‚Stoff‘ der Alltag im Funkhaus bzw. seine Tätigkeit als Kulturredakteur. Im Hörspiel collagiert Heißenbüttel Originalzitate aus einer die 1960er Jahre beherrschenden Debatte über das Hörfunkangebot: Vertreten sind medientheoretische Abhandlungen, Aussagen der im SDR stark verankerten Teilnehmerforschung sowie etliche Statements von Rundfunkhierarchen und Redakteuren aus der Reformdebatte. Es war die Konkurrenz des Fernsehens, die das Selbstverständnis des Hörfunks erschütterte, eine Grundsatzdebatte entfachte und Veränderungen im Detail erforderte, von denen das Kulturradio aber am wenigsten betroffen war.

Mit dem Mittel der Zitatmontage – erweitert um eine Collage aus Programmausschnitten und Pausenzeichen – versuchte Heißenbüttel, die vorgefundene Situation darzustellen, zu analysieren und in gewisser Weise wohl auch ad absurdum zu führen: „*Was sollen wir überhaupt senden* war eine Frucht meines Ärgers. Alles, was ich auf den Diskussionen in den Programmsitzungen sammelte, habe ich aufgeschrieben, es dann in so ein Zufallsschema gebracht und habe es dann auf Sprecher verteilt und dazwischen Programmteile gestellt.“ Material dafür stand ihm reichlich zur Verfügung: Heißenbüttel nahm regelmäßig und unerschütterlich, aber schweigsam, an den beiden wichtigsten Hörfunksitzungen teil: an der dienstagnachmittäglichen Programmsitzung

zur Koordination der Termine und der monatlichen Redaktionskonferenz, auf der programmkonzeptionelle Ideen präsentiert und diskutiert wurden.

Wie im *Projekt 1* „war auch die Absicht dabei, Stücke vom Gerede in zufälliger Zusammensetzung, im zufälligen Mosaik zu fixieren, und immer wieder neue Durchläufe, die ja in sich dann wieder nicht so groß sind, herzustellen, um so eine Mühle herzustellen. Das hat aber keinen Bezug zum Programm. Es ist nicht so, dass das Programm für mich eine solche Mühle geworden wäre, es hat immer interessante und weniger interessante Sachen gegeben, mit denen ich mich immer mehr oder weniger aufmerksam beschäftigt habe.“

Insofern tut man gut daran, Heißenbüttels medienästhetische Experimentierfreude nicht nahtlos mit seinem medienkritischen Engagement zu identifizieren.

Edgar Lersch

¹ Diese und weitere Bemerkungen und Zitate gehen auf Aussagen von Heißenbüttel in dem Interview zu seiner Tätigkeit beim SDR zurück, das der Autor am 28. 8. 1981 mit ihm führte. Es ist (in einer leicht bearbeiteten Fassung) veröffentlicht in Edgar Lersch/Reinhold Viehoff: *Während der Blick aus meinem Fenster schweift*, oder: *Helmut Heißenbüttel und der Rundfunk*. In: *Mitteilungen Studienkreis Rundfunk und Geschichte*, 19, 1993, S. 75–83. Heißenbüttels publizistische Arbeiten sind nachgewiesen in verschiedenen Bibliographien von Armin Stein.

Entwurf neuer Realitätszusammenhänge

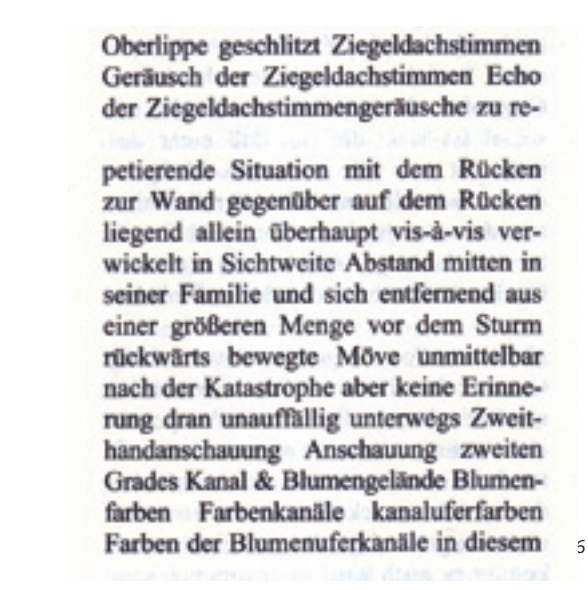
1. Am Anfang seiner *Frankfurter Vorlesungen über Poetik* 1963 stellt Helmut Heißenbüttel fest: „Grundsätzlich gilt keine Voraussetzung außer der einen, dass wir noch immer nicht genau wissen, welche Welt es ist, in der wir leben, und dass wir infolgedessen ebensowenig wissen, was das für eine Art von Literatur ist, die wir vor uns haben, die wir lesen und nicht lesen.“¹

Als wir uns um 1970 auf das Ansinnen des Carl Hanser Verlages eingelassen hatten, eine zeitgemäße Alternative zu der im Deutschunterricht bevorzugten Gedichtsammlung des Echtermeyer zusammenzustellen, war unser Vorhaben schließlich an der Frage, wie die ausgesuchten Gedichtbündel zu organisieren seien, festgefahren, so dass Heißenbüttel in einem Brief zu dem Schluss kam: „(...) ich würde für meinen Teil da auch den reinen Zufall vorziehen (d. h. Würfel oder Kopf oder Adler usw.)" Wir entschieden uns, statt einer konventionellen Einteilung ein nichtliterarisches Verfahren zu wählen, nämlich die Gedichte „nach der Zahl ihrer Wörter" anzuordnen, wie es unsere *Antianthologie* vorführt.²

Heißenbüttel hatte für seine Poetik schon früh ein auf der Zahl 13 beruhendes, nichtliterarisches Strukturprinzip gefunden, das er bis in die späten *Textbücher* anwendet. Unbesehen vermittelt diese im gesellschaftlichen Ambiente gemiedene Primzahl Abseitiges, Widerständiges, Widerwärtiges.

Die Affinität, die Heißenbüttel zu ihr hatte, lässt sich in ihrer emotionalen, biographischen Qualität kaum ermessen, wohl aber in ihrer poetologischen. Im *Textbuch 5* wird sie das ganze Textensemble der 3 x 13 *mehr oder weniger Geschichten*³ organisieren und konsequenter noch im *Textbuch 6*, dessen sieben Stücke jeweils aus 13 Strophen zu je 13 Zeilen bestehen.⁴

2. Der Spielraum des sprachlichen Materials ist im *Textbuch 6* weit gespannt. Basal sind schon im ersten Text mit dem Titel *quasiautobiographisch*⁵ Existentialien des eigenen Lebens mit seinen Alltäglichkeiten, Wahrnehmungen, Gefühlen. In der Regel reihen sich die Wörter prosamäßig und sätzefragmentierend zu dreizehnzeiligen Strophen ohne Rücksicht auf den Kontext. Die letzte Passage lautet:



Eine gewichtige Materialquelle sind Fremdzitate, im *Textbuch 6* in Reinkultur vorgestellt in dem nervenzerreißenden Konglomerat *Deutschland 1944*, das ausschließlich aus höchst divergenten politischen, militärischen, ideologischen, poetischen, biographischen Formulierungsfragmenten aus dem deutschen Katastrophenjahr 1944 besteht.⁷ Auf die pure verbale Materialität greift das Stück *vokabulär* zu, das eines der eher seltenen Beispiele konkreter Poesie ist.⁸

Wie mit einem Klettverschluss wird Wort an Wort geheftet, indem die Grundwörter der Komposita und deren Abwandlungen wiederholt werden. Das liest sich so:

einsetzen Einsatz/Aufsatz Vorsatz/vorsätzlich Satz/der Satz vom/Grunde Grund- /satz grundsätz- /lich Grundsatz- /referat gründlich /grundlegend /Grund gründen/auf begründen/Gründergenera- /tion Gründerzeit

Eine Strophe aus 13 Zeilen im Blocksatz. Die Kettenbildung wird stellenweise unterbrochen und die Wahrnehmung irritiert, etwa wenn es heißt:

Tisch setzen am/gleichen Tisch/sitzen im gleichen/Boot sitzen im/Bild bleiben den / Rahmen sprengen/sich ein Bild ma- /chen den An-/schein wahren/bildlich gespro-/chen Bild Vorbild/Urbild Abbild/Zerrbild bebildern

Es gibt weder Subjekt noch Prädikat. Die Verben kommen im Infinitiv oder als Partizip. Personen kommen nicht vor. Dennoch wird die flache Beiläufigkeit zwischendrin unterlaufen von aktuellen Begriffen („Grundsatzreferat“). Es addieren sich Skizzen einer prekären Daseinswelt; man nimmt Notizen zur Kenntnis, ohne sie orten zu können. Im Nachhinein weiß man, dass Heißenbüttel 1967 die Reihe der *Textbücher* abschließen und eine neue Projektserie ansetzen wollte. Statt eines *Textbuches 7* erschien 1970 *Projekt 1 D'Alemberts Ende*, als dessen Fingerübung *vokabulär* nun gelesen werden könnte.

3. *D'Alemberts Ende* hat mit seinen 388 Seiten das Volumen eines Romans.⁹ Das Stichwort Roman taucht bereits 1961 im *Textbuch 2* auf, wenn dort dreizehn *Variationen über den Anfang eines Romans* angeboten werden und kurz darauf unter dem Titel *Roman* Reflexionen über das Ich-Substrat der „einzige(n) wahre(n) und wirkliche(n) Geschichte“ durchgespielt werden.¹⁰ Klaus Ramm hat im Nachhinein das ganze Ensemble des *Textbuches 2* geradezu als „Quasiroman“ bezeichnet.¹¹ Mit dem also geschärften Blick liest man nun auch das *Textbuch 5* als narrative Abfolge seiner Stücke, gefasst im Gerüst der 3 x 13-Komposition, von der bereits die Rede war.

Die Themen beziehen sich auf soziale, politische, persönliche Gegebenheiten der Gegenwart, wie sie dann in *D'Alemberts Ende* mit satirischem Wörtergenuss an einer Gruppe von neun medien- und partygesättigten Personen während eines Tagesverlaufs – des 26. Juli 1968 – in der Stadt Hamburg ausgeleuchtet werden. Die drohende Uferlosigkeit des Materials bündigt Heißenbüttel, indem er auch hier das 3 x 13-Prinzip anwendet und den ganzen Komplex in drei Teile zu je 13 Kapiteln fasst, von denen auch einige aus 13 Sätzen oder Absätzen bestehen.

Die Komposition benutzt eine filmische Schnittweise beim Herrichten der Kapitel und Collageverfremdung bei deren Zusammenrücken. Zweifellos hatte Heißenbüttel den Gattungsbegriff Roman bei der Hand, wenn auch mit der Absicht, ihn zu negieren. Dem Leser bleibt es unbenommen, das unabsehbare Gefilde der Romantheorien dank der Kraft einer dialektischen Negation um eine weitere zu bereichern.

Heißenbüttel antwortet mit seinem *Projekt 1* auf eine in den 60er Jahren im Kontext der experimentellen Poesie virulente Fragestellung, ob überhaupt und wie mit den auf die Sprachmaterialität fokussierten Verfahren lange und ausdifferenzierte Textlandschaften möglich sind. Sein Buch reiht sich an die vergleichbaren von Konrad Bayer, Ror Wolf und Franz Mon.

4. Dem *Projekt 1* folgen in den 70er Jahren vier weitere. Von diesen sind die *Projekte 3/1, 3/2, 3/3* deutlich aufeinander bezogen und widmen sich ausschließlich dem erzählerischen Habitus.¹² Das Dreizehnerkorsett wird beiseite gestellt; erst in der nächsten Arbeitsperiode wird es wieder gebraucht. *D'Alemberts Ende* hat auch das Gattungsphantom ‚Roman‘ absorbiert. Von ihm ist nicht mehr die Rede, und dennoch liest man diese drei Bücher, die alle den nahezu gleichen Umfang haben, wie die drei Teile eines umfassenden Konvoluts aus höchst disparaten Bestandteilen, aus Geschichten, Erinnerungen, Anekdoten, Parodien, Protokollen, Pornopamphleten, Grotesken, Parabeln, die tenakelhaft in die Lebenswelt des 20. Jahrhunderts, welche ja – Jahrgang 1921 – durch und durch die des Autors ist, hineingreifen, wobei der von Heißenbüttel schon früh favorisierte „halluzinatorische“ Erzählmodus durchschlägt.

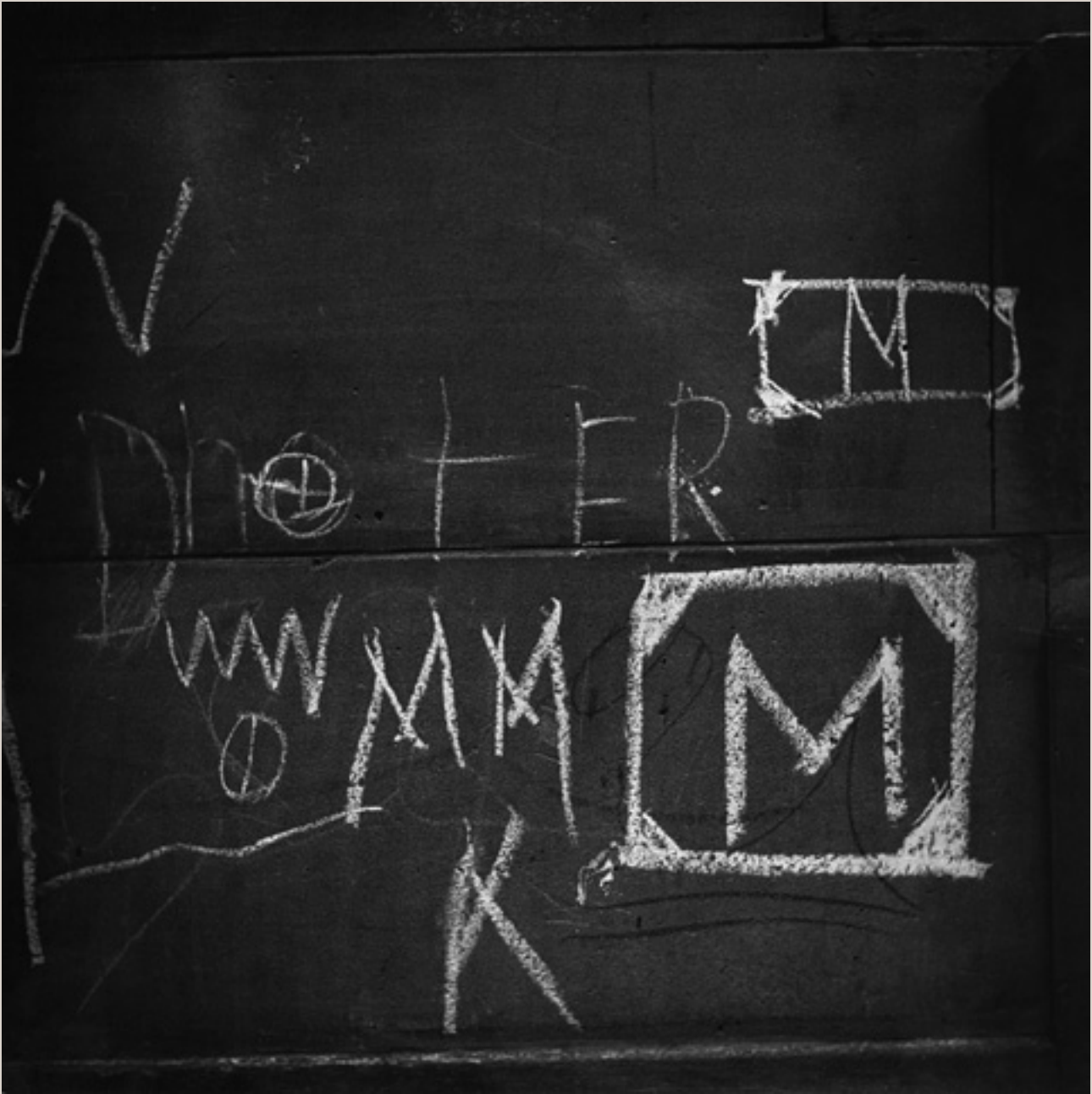
Es bleibt bei den fünf *Projekten*. Die in den 80er Jahren entstehenden Texte sammelt Heißenbüttel größtenteils wieder in der bewährten Form der *Textbücher*. Seine Hoffnung, sie bis zu einem 13. fortführen zu können, erfüllt sich leider nicht.

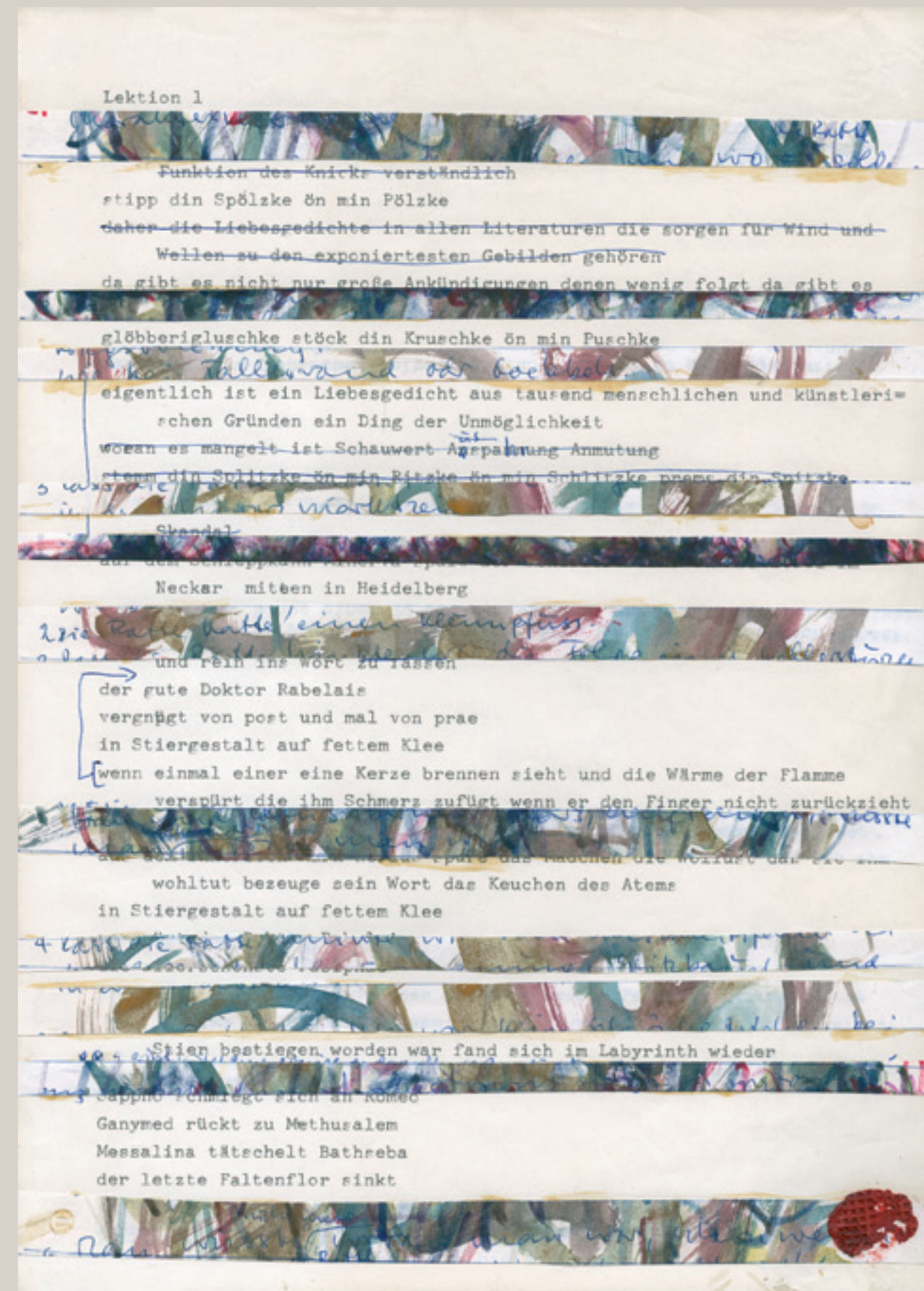
Textbuch 9 weist wieder die strenge Dreizehnerordnung auf: drei Gruppen mit jeweils 13 Texten aus jeweils 13 Sätzen. Was da verfasst ist, liest sich wie die Repetition eines gelenkigen Wörterweges und enthält auch das Resümee einer lebenslangen Befassung mit der poetischen Realität. Im vorletzten Stück *Der Fortgang der Entdeckung des Verborgenen* lautet der vorletzte Satz, eine Frage:

12 Das völlig Unentwirrbare, Unentzifferbare, Unidentifizierbare, wiederholt, zu entdecken als das Versteckte in seinem Versteck?¹³

Franz Mon

- 1 Helmut Heißenbüttel: *Über Literatur*. Olten 1966, S. 124.
- 2 *Antianthologie. Gedichte in deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter geordnet von Franz Mon und Helmut Heißenbüttel*. München 1973.
- 3 Helmut Heißenbüttel: *Textbuch 5*. Olten 1965.
- 4 Helmut Heißenbüttel: *Textbuch 6*. Olten 1967.
- 5 Ebenda, S. 5.
- 6 Ebenda, S. 9.
- 7 Ebenda, S. 29ff.
- 8 Ebenda, S. 11ff.
- 9 Helmut Heißenbüttel: *Projekt Nr. 1 D'Alemberts Ende*. Neuwied und Berlin 1970.
- 10 Helmut Heißenbüttel: *Textbuch 2*, Olten 1961, S. 20ff., S. 26f.
- 11 Helmut Heißenbüttel: *Das Textbuch*. Neuwied und Berlin / Olten 1970, S. 9.
- 12 Helmut Heißenbüttel: *Eichendorffs Untergang und andere Märchen Projekt 3/1*. Stuttgart 1978. – Helmut Heißenbüttel: *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte. Historische Novellen und wahre Begebenheiten Projekt 3/2*. Stuttgart 1979. – Helmut Heißenbüttel: *Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten Projekt 3/3*. Stuttgart 1980.
- 13 Helmut Heißenbüttel: *Textbuch 9. 3 x 13 x 13 Sätze*. 1981–1984. Stuttgart 1986, S. 72.





Helmut Heißenbüttels Poetiken

Mit der Frage, was Literatur in der Vergangenheit war, in der Gegenwart ist und möglicherweise in der Zukunft sein kann, beschäftigt sich Helmut Heißenbüttel ein Leben lang „als Leser, als Buchrezensent und als Schriftsteller“¹, wie er sich in seiner Frankfurter Poetikvorlesung im Jahr 1963 vorstellt. Heißenbüttels eigene Antiinszenierung aus der Rollentrias Konsument, Kritiker, Produzent entspricht dabei jenem fast heiteren, mühelos wirkenden, diskursiven Charakter seines experimentellen, poetischen und theoretischen Werks. Vor dem Hintergrund eines offenen, gattungssprengenden Literaturverständnisses ist diese literatur- und autorpoetische Trias nicht darauf angelegt, Funktions- und Zuständigkeitsbereiche voneinander zu trennen, sondern sie vielmehr in ihrer unterschiedlichen Funktionalität gewinnbringend zu vereinen. So erklärt sich, dass Heißenbüttel das literarische Feld durch Literaturkritiken und anspruchsvolle Rundfunkprogramme einerseits bestimmt, andererseits in den wichtigsten Zentren experimenteller, neoavantgardistischer Literatur mitwirkt und gleichzeitig um die Gefahr ideologisierender „–ismen“-Bildungen weiß.

Diese diskursive Intellektualität dient als selbstreflexives Korrektiv und charakterisiert auch seine Rolle im Kreis der Stuttgarter Schule. So sieht Ludwig Harig Heißenbüttel als aktiven und reflektierenden Beteiligten, der „sich anschickt, einen Heißenbüttel-Diskurs zu führen.“² Heißenbüttels Diskursivität entspricht demzufolge einer Freiheit und Offenheit, die jegliche, ohnehin fragwürdige Konsensbildung hinterfragt. Wie die Auseinandersetzung mit Hans Magnus Enzensberger um den Begriff des literarischen Experiments zeigt, gilt dieses Infragestellen auch dann, wenn neue Paradigmen ausgerufen werden, das zu Verabschiedende jedoch weiterhin ‚Möglichkeiten‘ bereithält.

Aufgrund dieser Streitbarkeit kann auch seine Poetik Fragen stellen, offen sein und – wie nebenbei – eine widerständige, politische wie ästhetische Literatur vertreten. Diese Pole zusammenzubringen, gelingt ihm auch in den Frankfurter Poetikvorlesungen, weil er sich – anders als spätere Inhaber der Poetikdozentur – nicht in naiv-affirmativer Weise als Dichter oder Autor inszeniert und seine experimentelle Autorschaft nicht künstlich vom literaturtheoretischen, poetischen Wissen des Kritikers, Rundfunkredakteurs und Buchrezensenten abkoppelt. Vielmehr bilden diese eine sich gegenseitig geistig befördernde Einheit: der Kritiker bestimmt den Schriftsteller, der Leser ist Philosoph, Theoretiker und vice versa, während der Buchrezensent das Bewusstsein von Literaturen erfasst und der Schriftsteller nach Methoden sucht.

Im literaturpoetischen Ansatz der Frankfurter Vorlesungen dominiert im Sprechen über Literatur das Auflockern, Durchbrechen und Durchlöchern eines erstarrten „Vorstellungsschemas“. Heißenbüttels Ausführungen kreisen daher um die Frage, ob und wie Literatur messbar, machbar, wie die Summe der Werke und Literaturen als größerer, historischer Erkenntniswert zu erfassen sei. Scheinbar marginal, aber doch in logischer Konsequenz aus der Tradition der Moderne geht es dabei auch darum, eine eigene neoavantgardistische Poetik zu platzieren. Seine poetischen Äußerungen lehren jedoch weder in einem klassischen Sinn, was Dichtkunst, ihr Wesen, ihre Formen und Gattungen ausmacht, noch erschöpfen sie sich als Anti-Poetik im Gestus der Verneinung: Sie stellen Fragen und zeigen Möglichkeiten für die Literatur auf. Zu diesem Zeitpunkt zielt seine Werkpoetik auf eine neuere, gar zukünftige Literatur von übermorgen ab, die anstelle von Plot, Genre und Unterhaltung methodisch auf ihr Material reflektiert, neue Wahrnehmungsformen kreiert, kritisches Bewusstsein lehrt und vom Rezipienten ein „Mitspiel“ einfordert als reflektorische Leistung und Mitarbeit am Werk. Die Kriterien und Möglichkeiten neuerer Literatur richtet er aus an der subjektiven ‚Freiheit, zu machen, was ich will‘ sowie der objektiveren Möglichkeit, ‚zu probieren, was angemessen scheint‘. Die Tätigkeit des Schreibens ordnet sich dabei einem ‚Engagement der Erkenntnis‘ unter.

Dadurch bleibt das Irritationsmoment experimenteller Literaturen nicht nur selbstreferentiell bei einem stilisierenden Ergebnis stehen, sondern bezieht sich auf einen sprachverändernden „Ästhetizismus des Absurden“. Dieser fragt nach der jeweiligen Berechtigung des Anti-Diskurses. Wenn Heißenbüttels Poetik dabei ebenso als Universalpoetik firmiert, die sich der bildenden Kunst, Musik, Wissenschaften, Sprache, Theorie und Methoden öffnet, weiß auch hier der Leser und

Literaturkritiker um die Gefahren romantischer, allzu analogisch operierender Universalpoesie. Die Annäherungen und Erweiterungen des Literaturbegriffs erscheinen daher nur da sinnvoll, wo sie eben jenes tun: Methode und Erkenntnis vermitteln. Demgemäß ermittelt der erste der *13 Sätze über Poesie* aus dem Jahr 1967 denn auch die Sprache als zentrales, definitorisches Bindeglied, das sich transitorisch und erkenntnisleitend den jeweiligen Zuständen unterordnet, denn: „Sprache ist unter anderem dadurch gekennzeichnet, daß sie die Tendenz hat, Poesie zu sein.“³

In den 50er und 60er Jahren dominieren in Heißenbüttels Werkpoetik die sprachtheoretischen Experimente, die sich nach der Erfahrung der Katastrophen an der Unbrauchbarkeit traditioneller Sprache abarbeiten und das konkrete Feld um die Dimension des Ästhetisch-Politischen erweitern. Im visuellen, konkreten Text folgen sie dabei vor allem dem Gestus der Demonstration und des Aufzeigens. Dieses Modell reift in den 60er Jahren zu einem methodischen Prinzip heran, das Spielregeln über Kombinationen visueller und akustischer Mittel vermittelt. Seine Rede zum Georg-Büchner-Preis 1969 demonstriert dies wiederum ironisch, wenn im Medium des Vortrags die Möglichkeiten literarischer Rede ausgeschöpft werden: „Eine Rede ist eine Rede, die gehalten werden muß. Jemand muß die Rede halten.“⁴ Das wesentliche Moment dieser aufzeigenden Geste entspricht dabei einem offenen, erweiterten Literaturbegriff und folgt der Einsicht, dass „[...] die Methoden, die entwickelt werden können, [...] nur da ihren Sinn und ihren Zielpunkt [haben], wenn es Methoden sind, die die Möglichkeiten haben, Methoden für alle zu sein; Literatur für alle.“⁵

In den 80er Jahren verabschiedet sich Heißenbüttel vom methodisch ermittelbaren, ‚zukünftigen‘ Literaturbegriff, den er im Rückblick als allzu antizipatorisch entlarvt. An dessen Stelle tritt das Konzept einer mehr denn je nötigeren Anarchie in der Literatur, deren Irritationsmomente in den Lebensbereich vordringen und dazu verleiten, Dinge zu hinterfragen. Dies orientiert sich weiterhin an den basalen Grundpfeilern Heißenbüttelscher experimenteller Poetik, Literatur sprachlich zu reduzieren, auf einen Nullpunkt sacken zu lassen und den Rezipienten einzubeziehen: „Literatur sollte Fallgruben bilden, Löcher machen, in die der Leser hineinfällt.“⁶ In Erweiterung der methodischen Poetik zielt diese darauf ab, die Ratlosigkeit der Moderne zu Ende zu simulieren.

Johanna Bohley

1 Helmut Heißenbüttel: *Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963*. In: Ders.: *Über Literatur*, Stuttgart 1995, S. 134.
2 Ludwig Harig, „*Ich bin eine Geschichte von jemand*“. *Helmut Heißenbüttel als Erzähler*. In: Christina Weiss (Hg.), *Schrift écriture geschrieben gelesen. Für Helmut Heißenbüttel zum siebzigsten Geburtstag*. Stuttgart 1991, S. 72.
3 Helmut Heißenbüttel: *13 Sätze über Poesie 1967*. In: H. H.: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*. Neuwied und Berlin 1972, S. 358.
4 Helmut Heißenbüttel: *Georg-Büchner-Preis-Rede 1969*. In: Ders.: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*. Neuwied und Berlin 1972, S. 363f.
5 Helmut Heißenbüttel in: *Westdeutscher Rundfunk/HÖRSPIEL – 3. Programm* / Redaktion: Klaus Schöning // Gespräch: Helmut Heißenbüttel und Klaus Schöning anl.: *Hörspielpreis der Kriegsblinden für ZWEI ODER DREI PORTRAITS*. Sendung: 29. 4. 71.
6 Interview mit Heinz Ludwig Arnold (1981). In: H. L. Arnold: *Meine Gespräche mit Schriftstellern. 1977–1999*. Originaltonaufnahmen. MP3-CD. Quartino, München 2011.

Heißenbüttels *Textbücher*:
„... und bedeuten soll es auch noch was ...“

Die Kurzprosa des frühen, noch nicht sprachskeptischen Helmut Heißenbüttel verglich Heinz Ludwig Arnold 1981 mit Heinrich Bölls frühen Erzählungen. Wenn man sich aber die Entwicklung beider Schriftsteller vor Augen führt, kann man beobachten: Böll hat sich weitgehend auf eine Stilrichtung festgelegt und diese stetig ausgebaut, Heißenbüttel dagegen hat die Verweigerung der „Methodensesshaftigkeit“ als Methode etabliert.

Die *Textbücher* verfolgen verschiedene methodische Ansätze. Die Anwendung des globalen Begriffs „Text“ verweist nicht nur auf eine Unterwanderung traditioneller Gattungsprinzipien, „Text“ wird als eine Art frei schwebender Signifikant („free-floating signifier“) gebraucht. *Textbuch* wirkt wie ein Etikett für die Vielfalt und Dynamik von Heißenbüttels Schreibweisen und wird letztlich zum gemeinsamen Nenner methodisch heterogener literarischer Konstrukte.

Auf den Sammelbegriff „Textbuch“ soll Alfred Andersch hingewiesen haben. Im Interview mit Klaus Ramm äußerte Heißenbüttel 1982: „Das habe ich dann überlegt; und dann kam natürlich der Reiz dazu, daß es ‚Textbuch‘ gibt bei der Oper und ‚Textkritik‘ bei der Germanistik und so weiter, daß man also einen versachlichenden oder in eine andere Richtung führenden Bedeutungshintergrund mit reinschreiben konnte.“

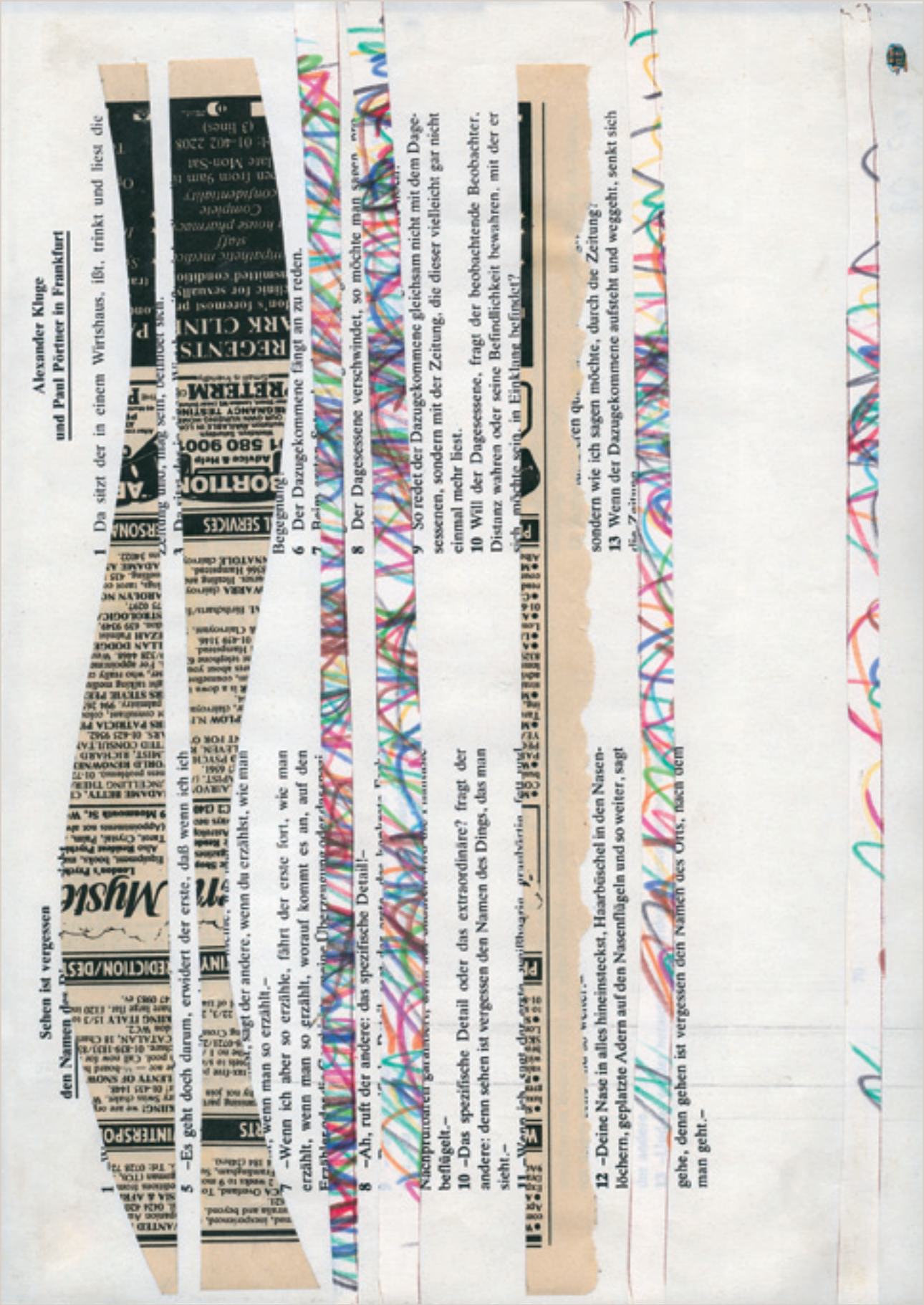
„Textbuch“ ist also weder Gattung noch Titel. Den Begriffen „Text“ und „Buch“ ist ein neutraler Charakter eigen, der dem problematisierten Subjektivitätsbegriff und dem Versuch einer Anonymisierung der Autorschaft entspricht. Die Bezeichnung „Textbuch“ kann als kennzeichnend für die methodische Offenheit Heißenbüttels betrachtet werden.

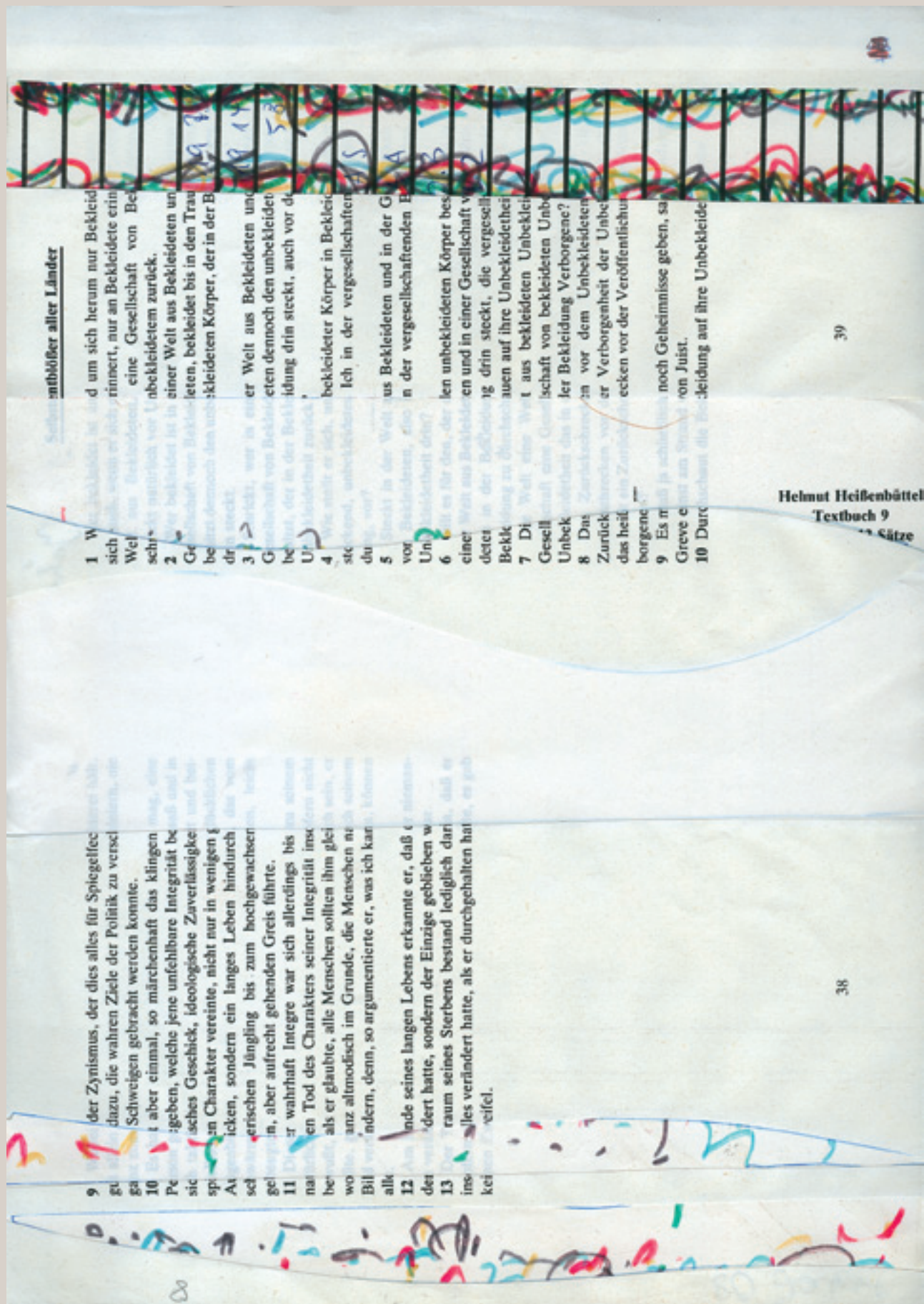
Trotz eines manchmal einfacher wiedererkennbaren inhaltlichen Bezugs (etwa bei *Deutschland 1944* oder *Politische Grammatik*), bedarf es einiger Bemühungen, sich auf die versammelten Texte, auf die Collagen, Reduktionen und Zitate, auf deren Kontexte einzulassen. Anderschs sarkastische Reaktion nach der Lektüre der *Textbücher* war (so Heißenbüttel im Arnold-Interview): „... und bedeuten soll es auch noch was ...“ Heißenbüttels *Textbücher* irritieren und halten damit Literatur im besten Sinne offen.

Theo Costea

Literatur

- „... wenn man methodisch sich weiterbewegt ...“ Klaus Ramm im Gespräch mit Helmut Heißenbüttel. In: *Selbstaussagen im Konjunktiv. Helmut Heißenbüttel: eine Hommage*. Zusammenge- stellt von Thomas Combrink und Norbert Wehr. In: *Schreibheft, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 67, September 2006, S. 133 –141.
- Heinz Ludwig Arnold: *Meine Gespräche mit Schriftstellern. 1977–1999*. Originalton auf nahmen. MP3-CD. Quartino, München 2011.





Helmut Heißenbüttels Projekte

In den siebziger Jahren weitet Heißenbüttel seine methodische Literatur auf erzählerische *Projekte* aus, die sich mit der Tradition auseinandersetzen. Durchnummeriert als *Projekte 1–3* erscheinen sie in den Jahren 1970 bis 1980. Erzählend treten die *Projekte* aus reinem Sprachexperiment und dem ‚Bannkreis der sich selbst betrachtenden Fiktionalität‘ heraus (Karl Riha) und folgen einer autobiographisch-erkenntnistheoretischen Poetik (Thomas Combrink). Wie in früheren Texten arbeitet Heißenbüttel mit jeweils einzeln funktionierenden sowie ebenso aufeinander beziehbaren Erzählebenen. Anders als in den grammatisch-methodischen Sprachtexten ergibt sich eine erzählerische Distanz und fiktionalere Vermittelbarkeit, die den Leser zunächst in der Vorstellung und Erfahrungswelt der Erzählungen mehr einzuengen scheint. Diesem Faktum begegnet jedoch der ebenso offene Einzelteil- und Fragmentcharakter, der dem Leser wiederum Raum lässt, seine Erwartungen an das Erzählbare zu überprüfen.

Da sich Heißenbüttel ab 1968 verstärkt dem Hörstück zuwandte, kamen Ausschnitte des berühmtesten der insgesamt fünf Projekte, *Projekt 1*, der romanhafte Text *D'Alemberts Ende*, ebenso im Rundfunk. Ein ähnliches akustisch konnotiertes, Text-Rundfunk-Hybrid stellt *Projekt 2, Das Durchhauen des Kohlhaupts* dar, dessen Texte auch gesendet wurden.

Um auf das neue Erzählen einzustimmen, fokussiert *Projekt 1* zwei Tage in der Stadt Hamburg und lehnt sich damit an James Joyces *Ulysses* an, dessen Erzählgegenwart am Ablauf eines einzelnen Tages orientiert ist, dem sogenannten Bloomsday am 16. Juni 1904. Heißenbüttel transponiert dieses Modell auf den 25. 7. 1968 und ergänzt es im zweiten Teil durch eine Collage von Gesprächen um den 26. 7. 1968. Im Kontext des eigenen experimentellen Werks geht die Konstruktion des Collage- und Strukturerzählens von *D'Alemberts Ende* zurück auf den Text *Menge mit aufgeprägter Metrik* aus dem *Textbuch 6*, für das Heißenbüttel über acht Tage lang Gesehenes und Gehörtes auf S- und U-Bahnfahrten in der Stadt Hamburg notierte und als Material für den Text verwendete, so dass daraus eine „Spur“ persönlichen Lebens entstand.

Literarhistorisch und intertextuell reagiert der Text mit seiner Hauptfigur Eduard auf Marcel Reich-Ranicki, der sich einen neuen Goethe herbeisehnte. Parodistisch paraphrasiert *D'Alemberts Ende* den Anfang des Klassikers. Das in die Gegenwart transponierte Klassikerzitat demonstriert formal und mehr noch inhaltlich eine Entfremdungserfahrung:

„Eduard – so nennen wir einen Rundfunkredakteur im besten Mannesalter – Eduard hatte im D-Zug München-Hamburg (Ankunft Hauptbahnhof 21.19) die schönsten Stunden eines Julinachmittags (25. 7. 1968) zugebracht und betrachtete mit Vergnügen die Gegend zwischen Lüneburg und Harburg.“

Neben Goethes *Wahlverwandtschaften* spielen weitere schwergewichtige Rollenträger wie der titelgebende französische Enzyklopädist d'Alembert, der das Wissen der Welt in einem alphabetischen Schema erfasst, sowie die Tradition der Moderne in diesen Versuch der Genvermischungen und Grenzüberschreitungen hinein. Heißenbüttels poetologischen Äußerungen zufolge setzt *D'Alemberts Ende* eine Karussell-Struktur um, deren Dialogpartien der Anlass für die akustische Realisation waren:

„[...] man redet über etwas, bei dem man nicht zu dem Punkt kommt, weil da irgendwo die Formulierungsschwierigkeit anfängt und die Formulierungsfähigkeit aussetzt. Und dieses Reden über etwas, was ständig so mehr oder weniger spürbar ist, aber auf das man nicht kommt, das soll jetzt noch besonders deutlich gemacht werden dadurch, daß es jetzt in diesen Rundlauf kommt ...“

Die fragmentarische Grundstruktur verweist auf das zyklische Gedicht, dessen Einzelstück nur im Zusammenhang des Ganzen zu sehen ist und das ebenso potentiell die Tendenz hat, zu einem Romantext zu werden. Sein „vermittelbares“ Modell sind Sprachfloskeln, die in sich Kleinmodelle ausbilden.

Gegenstand ist der Gesprächsstoff der 60er Jahre, der aufgefangen und behandelt sowie von Zitaten aus *Der Spiegel* und *Konkret* ergänzt wird. Daraus entstehen beiläufige, banale Geschichten. Als „Quasiroman“ stellt die Zitat-Collage *D'Alemberts Ende* ein fiktives Gespräch zwischen zeitgenössischen Intellektuellen dar. Wie es die Buchrezension im *Merkur* (1970) festhält, bezieht sich dieses ‚redend auf ein typisch aktuelles Erfahrungs- und Denkmuster‘. Diese Strukturen bilden ein textuell ‚organisiertes Panorama‘ aus. Der gesamte Langtext wiederum funktioniert als ‚Satire auf den Ueberbau. Durchgeführt am Beispiel Bundesrepublik Juli 1968‘, und mehr noch als „eine monströse Selbstparodie“.

Von den Methoden aus *Projekt 2*, dem am weitesten akustisch realisierten literarischen Projekt, distanziert sich Heißenbüttel später. Dessen Strukturprinzip ist es, „nur mit der Sprache etwas [zu] machen“. Aus Sprachfetzen, Gedichten, Geschwätz etc. werden Sprachmengen gemischt und gegeneinandergehalten. Drei der bekanntesten Hörtexte Heißenbüttels entspringen dem *Projekt 2: Max unmitelbar vorm Einschlafen Ablauf in 0 + 21 Takten* [Jandl / Heißenbüttel: Luchterhand LP], *Was sollen wir überhaupt senden? 2 Abläufe in je 21 Takten* und das von der Neuen Musik und vom Comic Herriman aus den 1940er Jahren inspirierte *Krazykatz Bremenwodu*.

Vor allem mit dem letzten *Projekt 3*, das sich auf drei Einzeltextsammlungen verteilt, erhält die Erzählung neue Impulse und neuen Bewegungsspielraum (s. Pakula und Combrink in diesem Heft). Spielerisch vereint diese Projekte die Frage, ob es möglich ist, ältere literarische Werke wie die Novelle oder den historischen Essay auf die Gegenwart anzuwenden. Daraus entstehen „einfache Geschichten“, die auf dem Zitat beruhen, mit Cut-up-Methoden bearbeitet werden, komplexe Zusammenhänge ausbilden und eine neue Qualität der Erzählung erreichen. „Schreiben wie nach einem Backrezept“ wird zum Motto dieser Ausprägung einer „Literatur für alle“, deren Systematiken in den subjektiven Lebensbereich übergehen. Der spielerische Umgang mit Erzählformen dominiert die *Projekte 3* (3/1, 3/2, 3/3). Auch *Eichendorffs Untergang und andere Märchen* (1978) werden akustisch realisiert und liegen als Langspielplatte vor. *Projekt 3/2, Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte* (1979), handelt in *Der Coup* von „Spielmarken aus Charakteren, Handlungsrudimenten, Prämissen, möglichen Bezügen zur realen Politik, zur pragmatischen Politik, [...] wo das Spiel mit den Spielregeln allen Mitspielern unmissverständlich deutlich macht, welches die Grenzen sind.“ Das *Projekt 3/3 Das Ende der Alternative* (1980) stellt Sprechwörter aus, die einen Freiraum für die Eigenreflexion schaffen und ebenso Lebenswelten entwerfen. Die Schlussfloskel, ein Hegelzitat aus Briefen, verwendet Heißenbüttel auch in *Gedicht von der Übung zu sterben*: „Darüber wäre wohl viel noch zu sagen.“

Johanna Bohley

- 1 Helmut Heißenbüttel: *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende*. Neuwied und Berlin 1970, S. 11.
- 2 Aus: *Helmut Heißenbüttel: Westdeutscher Rundfunk Hörspiel* / Redaktion: Klaus Schöning / Gespräch: H. Heißenbüttel und Klaus Schöning zu *Warzen und alles*.
- 3 Helmut Heißenbüttel. *Erfundenes Interview mit mir selbst über das Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende*. In: Ders.: *Zur Tradition der Moderne*, S. 372.
- 4 Heinz Ludwig Arnold: *Meine Gespräche mit Schriftstellern. 1977–1999*. Originaltonaufnahmen. MP3-CD. Quartino, München 2011.
- 5 Thomas Combrink: *Sammler und Erfinder. Zu Leben und Werk Helmut Heißenbüttels. Mit einem Nachwort von Alexander Kluge*. Göttingen 2011, S. 152.

Es war einmal ... oder

Eichendorffs Untergang und andere Märchen

Eichendorffs Untergang und andere Märchen. Projekt 3/1 ist das erste der insgesamt drei Prosabücher Helmut Heißenbüttels, die zwischen 1978 und 1980 veröffentlicht wurden. Diese Reihe setzt eine Zäsur im bisherigen Werk Heißenbüttels. Der Autor weicht vom Experimentellen und von der „Literatur der Methoden“ grundsätzlich ab. In den Mittelpunkt von *Eichendorffs Untergang* rückt die spielerische Vermittlung von nacherzählbaren Inhalten. Der Titel selbst verweist darauf, dass das Augenmerk diesmal auf einen humorvollen Umgang mit dem Erzählten gerichtet wird. Eichendorffs Untergang bedeutet nicht nur den Untergang der romantischen Liebe, sondern auch der romantischen Welt schlechthin. Die für Märchen typischen Phrasen wie etwa: „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“, finden in Heißenbüttels Prosastücken keine Resonanz. Die Figuren seiner Erzählungen sind meistens hässlich, alt und schrullig. Um ein paar komische Namen zu nennen: Kesselpauke, Übertreibsel, Pippergirl, Regenbogen. Das Eigenartige zeigt sich nicht nur an ihren Angewohnheiten, sondern auch an ihren Namen.

Die Dekonstruktion der Romantik vollzieht sich durch die Anspielung auf das Werk Joseph von Eichendorffs (1788–1857). Was sich bei diesem romantisch und anmutig anhört, wird bei Heißenbüttel nahezu abgeschafft: Die Landschaft wirkt wie die „behaarten Busen des Hohenasperg“, einer von zahlreichen Kirchtürmen wie der „Tripelpenis des Klosters Melk“, Frauenhüte erscheinen wie die „phantastisch nach außen gestülpten Vaginas“ (S. 169). Die Ähnlichkeit mit literarischen Verfahren der Beat-Generation ist nicht zu leugnen. Heißenbüttel geht jedoch einen Schritt weiter, indem er nicht nur auf die Pin-Up-Ästhetik der 70er Jahre Bezug nimmt, sondern sich auch mit Eichendorffs Ideal der romantischen Liebe auseinandersetzt.

Das Standbild Venus in der Novelle *Marmorbild*, das die sorglosen Jünglinge ins Verderben geführt hat, besitzt keinen sexuellen Reiz mehr. Erstens, weil es aufgrund seiner Haarlosigkeit das Attribut der Fruchtbarkeit einbüßt, zweitens, weil angesichts der weiblichen Omnipotenz die Rolle des Mannes vermindert wird. Die Männer in *Eichendorffs Untergang* sehnen sich nach behaarten Frauen und streben eine Dominanz an. Sie sind die Verführer und nicht die Verführten. So wird das Märchenhafte erfolglos ins Gegenwärtige transportiert an den Stellen, wo der aus dem Märchen *Froschkönig* bekannte Frosch an die Wand geworfen wird, ohne sich in einen Prinzen verwandelt zu haben. Heißenbüttel polemisiert auf die gleiche Weise das erhabene Bild des Dichters. Seine literarische Potenz wird in sexuelle Potenz umgesetzt, als er „mit aufrecht stehendem, hell beleuchtetem Glied“ (S. 13) erscheint.

Ein anderer Bezug auf das Märchen wird durch die Sprache hergestellt. Die Oralität des Märchens manifestiert sich in den metatextuellen Kommentierungen: So wird Mündlichkeit in den Passagen generiert, wo der Erzähler Satzellipsen benutzt, um den Inhalt zu verändern, oder in der ersten Person Singular spricht, um den Inhalt zu erweitern. Das Erzählen selbst wird zum Thema, wenn die Wiedergabe eines Inhalts unmöglich ist und in Form von Konditionalsätzen fortgesetzt wird. Diese Techniken rekurren auf die sprachliche Kommunikation zwischen dem Sender (dem Erwachsenen) und dem Empfänger (dem Kind).

Das Kommunikationsschema findet einen Niederschlag im Aufbau von *Eichendorffs Untergang*, dessen Kapitel keine Kohärenz bilden. Die mit einzelnen, umfangreicheren Prosastücken durchsetzten *Herbste* haben ebenfalls einen humoristischen Gestus. Ihre Knappheit evoziert nicht nur eine Verblüffung, sondern auch eine Enttäuschung, die diesmal nicht mit einem Konditionalsatz gerechtfertigt wird. So heißt es in dem Satz: „ich könnte hier abrechen, wenn sich nicht eben jetzt, knapp fünf Jahre nach jener Nacht, noch etwas ereignet hätte“. Die Erfahrungen lassen sich im Gegensatz zu restlichen Prosastücken punktuell erfassen, d.h. eine weitere Entwicklung des Inhalts wird nicht mehr benötigt (vgl. Combrink, S. 182). Die Anknüpfung an das Märchenhafte ist allerdings immer noch vorhanden. Heißenbüttel spielt mit der Metaphysik, indem er Figuren der *Herbste* wegen ihrer Orientierungslosigkeit in der Außenwelt verschwindet lässt, wie es zudem die Gestaltung des Bucheinbandes in einer visuellen Form darstellt.

Eichendorffs Untergang paraphrasiert Sentimentalisierungen der Romantik, aus denen das Leserpublikum neue Erkenntnismöglichkeiten schöpfen kann (vgl. Combrink, S.132). Sein Prosabuch stellt den exemplarischen Lebensweg eines postmodernen Menschen dar. Angefangen von den ersten sexuellen Erlebnissen, dem hedonistischen „ja-orientierten“ Verhalten, bis hin zu dem „Herbst des Lebens“ oder, um mit Heißenbüttel zu sprechen, bis hin zum *Herbst der Herbste*, der lebenslang und durch den ganzen Text hindurch anklopft. Die Vorstufe der Lebensphase, führt nicht nur zu alogischen Handlungen und zur „nein-orientierten“ Lebensart, sondern bewegt auch zur Reflexion: Ist das auf der Negation basierende Leben sinnvoll? Bringt die absolut affirmative Lebensart nicht etwa zu viel Gefahren mit sich? Ist angesichts von vielen externen Angeboten eine richtige Entscheidung zwischen ja und nein überhaupt möglich?

Łukasz Pakuła

Literatur

- Thomas Combrink: *Sammler und Erfinder. Zu Leben und Werk Helmut Heißenbüttels. Mit einem Nachwort von Alexander Kluge.* Wallstein Verlag, Göttingen 2011





Die Ambivalenz der „Selbstentblößung“

Zu Helmut Heißenbüttels autobiographischer Arbeitsweise

Ein einfacher Zugang zu der Frage, wie Helmut Heißenbüttel in seinem literarischen Werk über sich selbst schreibt, findet sich nicht. Weder hat er eine Autobiographie wie zum Beispiel Elias Canetti oder Michel Leiris, noch Tagebücher wie Walter Kempowski oder Peter Rühmkorf veröffentlicht. Dennoch ist für Heißenbüttel die Beschäftigung mit der eigenen Person zeitlebens von hoher Bedeutung gewesen. Sicherlich hat das vor allem auch mit den Widerständen zu tun, die ihm beim autobiographischen Arbeiten begegneten. Diese Widerstände waren einerseits persönlicher Natur, Heißenbüttel machte „Vorbehalte“, konnte nur schwer seine Emotionen in Worte fassen. Außerdem hängt die Problematik, die eigenen Erfahrungen in den literarischen Text zu interpolieren, mit Heißenbüttels literarischer Methode zusammen. Seine dokumentarische Arbeitsweise erschwert einen flexiblen Umgang mit der eigenen Person. Damit ist gemeint, dass es mit rekapitulierenden bzw. reproduzierenden Mitteln eher problematisch ist, zwischen tatsächlichen und erfundenen Bezugsebenen zu vermitteln, ein Ich zu entwerfen, bei dem das Erlebte in den Raum des Möglichen erweitert wird.

Eine andere für Heißenbüttel wichtige Frage zielt auf die Relevanz der eigenen Lebenserfahrung: Ist das subjektiv Erlebte für die Öffentlichkeit überhaupt von Interesse? Gerade in den sechziger Jahren, in denen die Literatur immer wieder auf ihre gesellschaftliche Funktion hin überprüft wurde, war das Schreiben über die eigene Person nicht selbstverständlich. Die autobiographische Wende trat erst in den siebziger Jahren mit der „Neuen Subjektivität“ ein. Und auch bei Heißenbüttel lässt sich eine Veränderung der Schreibweise in den siebziger Jahren feststellen. Arbeitete er im *Projekt Nr. 2. Das Durchhauen des Kohlhaupts* noch vorwiegend materialorientiert, ging es ihm also um die Organisation von meist zitierten Texteinheiten, so kommt es in den drei Bänden des *Projekt 3* zu einer Akzentuierung des Subjekts, das nun nicht mehr – wie noch in den *Projekten* und *Textbüchern* davor – eine Einheit ohne Zentrum, zusammengesetzt aus den unterschiedlichsten Redeweisen, darstellt. Vielmehr zeigen sich im *Projekt 3* verstärkt Identifikationsmöglichkeiten, die Erzählungen werden häufig getragen von Subjekten, denen wir in unserem Leben bereits einmal begegnet sein könnten.

Zentral für Heißenbüttels Vorstellungen vom autobiographischen Schreiben ist der Ausdruck „Selbstentblößer“, den er erstmals in dem Aufsatz *Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer* (enthalten in dem Band *Zur Tradition der Moderne*) verwendet hat. Heißenbüttel schreibt: „Selbstentblößung (wenn ich einmal entschlossen dies Wort einsetze für die Wörter Selbstbekenntnis und Autobiographie) ist doppeldeutig. Selbstentblößung kann einmal heißen, dass man sich selber bloßstellt, das sagt, dem nachforscht, von dem man ‚normalerweise‘ nicht spricht, Tabus und Verborgenenheiten, die man sich (vielleicht) selber verhehlt, sogenannte Laster, Details des Sexuallebens, aber auch Ängste, Ticks, Unheimliches, Stimmenhören, Halluzinationen usw. – Selbstentblößung kann aber auch heißen, dass man sich seines Selbst entblößt, dass man sich aufgehoben findet in den ‚Objektivitäten‘ der registrierbaren Ereignisse, Begegnungen, Anekdoten, Photos, Redensarten, bildlich oder sprachlich fixiert Überliefertem usw.“ Bei Heißenbüttel ist „Selbstentblößung“ also eine Variante des autobiographischen Arbeitens, bei der es darum geht, Privates zu offenbaren, seelische Tiefenschichten bloßzulegen. „Selbstentblößung“ ist ein Akt, bei dem das Subjekt Widerstände überwinden muss. Heißenbüttel spricht auch von „Tabus“, also von unausgesprochenen Übereinkünften des gesellschaftlichen Lebens, die thematisiert werden.

In diesem Zusammenhang können ebenfalls Verse aus dem Text *Rückblick auf das Jahr 1974* (aus dem Band *Ödipuskomplex made in Germany*) gelesen werden, in denen es heißt: „ich mache Vorbehalte“, „die Vorbehalte werden nicht weniger“ oder „die Vorbehalte sind nicht aufzulösen“. Gleichzeitig scheitert der Versuch, „in die Schicht der Vorbehalte einzudringen“. Es zeigt sich hier der Wille zur „Selbstentblößung“, das Subjekt erscheint im Kampf mit sich selbst. Aber die Zerrissenheit der eigenen Person erschwert das Sprechen über sich selbst.

Die andere Variante der „Selbstentblößung“, die Heißenbüttel in seinem Aufsatz andeutet, geht nicht von der privaten Seite des Menschen aus. Das Subjekt entäußert sich hier, indem es sich als Teil einer öffentlichen Welt wiederfindet. Wie aber ist dieses Argument zu verstehen? Wenn Heißenbüttel von den „registrierbaren Ereignissen“ spricht, dann ist damit weniger eine Innenperspektive gemeint, bei der das Subjekt in sich hineinschaut und psychologisiert. Vielmehr geht es darum, sich von außen wahrzunehmen, sich als Teil kollektiver Verhaltensweisen zu begreifen. Jeder kennt wahrscheinlich das Gefühl der Entfremdung, das manchmal entsteht, wenn man sich auf Fotos sieht oder die eigene Stimme als Tonaufzeichnung hört. Die subjektive Wahrnehmung der eigenen Person gerät dabei in Widerspruch zu den Mitteln der objektiven Erfassbarkeit.

Bei Heißenbüttel finden sich also zwei Annäherungen zum autobiographischen Schreiben: Einerseits versucht er in seinen eigenen literarischen Texten, sein Leben zu thematisieren, andererseits beschäftigt er sich in seinen Essays und Kritiken mit autobiographischen Arbeitsweisen. Heißenbüttel führt zum Beispiel Wolfgang Koeppens Schreibblockade auf die Schwierigkeit zurück, das autobiographische Bezugsfeld zu öffnen. „Und je weiter in der Projektion auf fiktive Gestalten, einschließlich des Ichs der Reiseberichte, die Tendenz zur Selbstentblößung vorangetrieben ist, um so stärker verschließt sich der Privatmann Wolfgang Koeppen“, schreibt Heißenbüttel in dem Text *Literatur als Aufschub von Literatur?* Damit ist gemeint, dass die „Selbstentblößung“ an eine Grenze gelangt, wenn die eigene Lebenserfahrung gefiltert wird durch erfundene Figuren. Laut Heißenbüttel liegt Koeppens Sensibilität darin, dass in seinen literarischen Texten nicht erkennbar sein soll, wann Erzähler und Autor identisch sind. Zwar möchte Koeppen (dem Heißenbüttel *Textbuch 6* widmete) über sich schreiben, allerdings soll offenbleiben, auf welche authentische Person sich die Erlebnisse beziehen lassen. Dieses Versteckspiel, will man Heißenbüttels Gedanken folgen, hemmt Koeppen im Produktionsprozess.

Thomas Combrink

Das Ineinanderlaufen der Farben

Zu Helmut Heißenbüttels bildkünstlerischen Arbeiten

Helmut Heißenbüttel hat sich bekanntlich nicht nur mit Literatur, sondern auch mit Musik und bildender Kunst beschäftigt. Das Interesse für bildende Kunst hat dabei zu eigenen bildkünstlerischen Versuchen geführt, von denen einige hier erstmals veröffentlicht sind. Schaut man sich die Photographien, Tuschezeichnungen, Klebe- und Tropfbilder, übermalten Briefe und Manuskripte an, dann fällt es auf den ersten Blick schwer, einen Zusammenhang mit Heißenbüttels literarischen Arbeiten zu erkennen. Eine Verbindung zeigt sich aber unter anderem in der autobiographischen Thematik. Heißenbüttel hat sich selbst in den fünfziger Jahren photographiert (weitere Beispiele dafür in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*. 51. Jahrgang, 4. Quartal 2006, S. 68, S. 76. Ebenfalls: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 67, September 2006, S. 102), und noch Anfang der achtziger Jahre hat er sich für ein Projekt von Heinz Ludwig Arnold gezeichnet. Fortgeführt wird dieses autobiographische Element außerdem in den übermalten Briefen. Heißenbüttel, der häufig auf die Rückseiten nicht beantworteter Briefe Entwürfe schrieb (noch über zehn Jahre nach seinem Tod fand sich ein Brief von W. G. Sebald auf dem Stapel auf seinem Schreibtisch), hat auch die Vorderseiten der Korrespondenzen für bildkünstlerische Arbeiten verwendet. Auf einen an ihn adressierten Brief von der Akademie der Künste vom 7. Dezember 1983 hat er in meist geschlängelter horizontaler Richtung die Farben gelb, rot, blau, schwarz und gold laufen lassen. Manche Farben erlauben es, den Text des Briefes zu entziffern, bei schwarz und gold hingegen lassen sich die Buchstaben nicht mehr erkennen. Ähnlich verhält es sich mit einem handschriftlichen Brief von Harald Wiesner von 1983, in dem Wiesner ihn auf die Entscheidung anspricht, den Bremer Literaturpreis an Paul Wühr zu verleihen. Hier sind die Farben ebenfalls horizontal über das Blatt verteilt worden, allerdings stärker ineinander übergehend. Fraglich bleibt, ob für Heißenbüttel der Inhalt des Briefes eine Rolle spielte oder ob die Anordnung der Zeilen, Wörter und Buchstaben lediglich unter visuellen Gesichtspunkten relevant war. Neben den Übermalungen von Briefen finden sich bei Heißenbüttel auch Übermalungen eigener Manuskriptblätter. Auf eine maschinenschriftliche Vorstufe mit dem Titel *Topographie* von dem Text *sie Mutter Waschküche* aus *Textbuch 11 in gereinigter Sprache* (1987) hat Heißenbüttel Farben laufen lassen, dieses Mal eher in vertikaler Ausrichtung.

Die *Bibliographie Helmut Heißenbüttel* von Armin Stein zielt eine Tuschezeichnung von Heißenbüttel von 1959/60 (das Original ist leider verlorengegangen). Die Zweifarbigkeit von schwarz und weiß, die Abstraktheit der meist kreisförmigen Linienführung und die Verteilung der Tuscheformen auf dem Blatt erinnern an Bilder von Henri Michaux, mit dessen literarischem und bildkünstlerischem Werk sich Heißenbüttel zeit seines Lebens beschäftigte.

Ebenfalls 1960 sind Photographien entstanden, die Heißenbüttel anlässlich eines Besuchs bei Arno Schmidt in Bargfeld gemacht hat und von denen einige in der Zeitschrift *Bargfelder Bote* (Lfg. 277–278 / März 2005) abgedruckt wurden. Auf den Photos ist erwartungsgemäß Arno Schmidt zu sehen, allerdings finden sich auch Aufnahmen von Baumgruppen, Bäumen, Grasbüscheln, Tümpeln und Schlamm. Die Photos besitzen keinesfalls nur dokumentarischen Charakter. Heißenbüttel wollte nicht die Frühlingsstimmung in Bargfeld einfangen. Vielmehr geht es darum, Strukturen in der Natur aufzuzeigen, den Rhythmus der Halme bei Büschelpflanzen zu verdeutlichen, das ästhetische Zusammenspiel von Ästen an einem Baum oder von Bäumen innerhalb einer Baumgruppe darzustellen. Heißenbüttel suchte abstrakte Formen in der Natur. Dies erinnert auch an seine Photos aus den fünfziger Jahren, in denen er sich stärker unbelebten Objekten näherte. In der bereits erwähnten Zeitschrift *horen* finden sich Abbildungen von Rohröffnungen, Autospuren und auch Schienen und Stellwerksanlagen. Immer hat man den Eindruck, als gehe es um grundlegende Strukturen, die sich scheinbar hinter den eigentlichen Gegenständen befinden, als zielen Heißenbüttel auf Immanuel Kants „Ding an sich“, ohne es je erreichen zu können.

Eine andere Arbeitsweise zeigt sich bei den Klebebildern. In einem Fall hat Heißenbüttel als Basisblatt zwei Seiten aus *Textbuch 9* (S. 12 und 13) verwendet, auf die er dann in vertikaler und horizontaler Richtung Textstreifen aufgeklebt hat. Hinzu kommen noch Übermalungen mit Kugelschreiber bzw. dünnem Filzstift. Es handelt sich um eine Collage, eine Technik also, die der Autor auch in seinen literarischen Texten (in anderer Form, durch die Verwendung von Zitaten) umgesetzt hat. Das Klebebild wirkt durch die Überkritzelungen mit Kugelschreiber bzw. dünnem Filzstift der Kunstrichtung Arte Povera angenähert. Die Materialien erscheinen alltäglich, die Technik des Klebens von Papierschnipseln ist wohl jedem aus Kindertagen noch in Erinnerung. Auch hier zeigt sich eines der zentralen Prinzipien in Heißenbüttels Ästhetik: Kunst entsteht aus der Wiederverwertung, dem Recycling von vorgefundenen Materialien.

Auffällig bei Heißenbüttels bildkünstlerischem Werk (abgesehen von den Photographien) ist die Vermischung von Schrift und visuellen Elementen. Die Schrift wird meistens überlagert von Farbschichten (oder überklebt mit anderen Textausschnitten). Schrift ist der Ausgangspunkt, an dem sich Heißenbüttels visuelle Phantasie entzünden kann. Meistens ist es unmöglich, den vollständigen Text unter den Farben oder Klebeschichten zu entziffern. Heißenbüttels Vorgehensweise erinnert an die Methode des Palimpsestierens, wobei dort vorwiegend mit Schrift gearbeitet wurde. Das Ineinanderlaufen und Vermischen der Farben, das sich bei den Bildern zeigt, findet sich in radikalierter Form in einer frühen literarischen Arbeit aus *Textbuch 2*. In der Geschichte *Der Wassermaler* heißt es: „Er malte auf Wasser das heißt: er ließ nicht wie frühere Maler gefärbtes Wasser über Papier laufen. Er malte keine Bilder zum Aufhängen. Er malte überhaupt keine Bilder. Nicht das was man bis zu seiner Erfindung als Bild bezeichnete.“

Thomas Combrink





Ende 80er/Anfang 90er Jahre



Ende 80er/Anfang 90er Jahre



Auswahlbibliographie

- *Kombinationen. Gedichte 1951–1954*. Mit einem Nachwort von Hermann Kasack. Bechtle Verlag, Esslingen 1954
- *Topographien. Gedichte 1954/55*. Bechtle Verlag, Esslingen 1956
- *Textbuch 1*. Walter Verlag, Olten / Freiburg i.Br. 1960
- *Textbuch 2*. Walter Verlag, Olten / Freiburg i.Br. 1961
- *Textbuch 3*. Walter Verlag, Olten / Freiburg i.Br. 1962
- *Textbuch 4*. Walter Verlag, Olten / Freiburg i.Br. 1964
- *Textbuch 5. 3 x 13 mehr oder weniger Geschichten*. Walter Verlag, Olten / Freiburg i.Br. 1965
- *Über Literatur*. Walter Verlag, Olten / Freiburg i.Br. 1966
- *Textbuch 6. neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. H. Luchterhand Verlag, Neuwied / Berlin 1967
- Helmut Heißenbüttel / Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*. H. Luchterhand Verlag, Neuwied / Berlin 1969
- *D'Alemberts Ende. Projekt Nr. 1*. H. Luchterhand Verlag, Neuwied / Berlin 1970
- *Das Textbuch*. Gemeinschaftsausgabe des H. Luchterhand Verlags u. d. Walter Verlags, Neuwied / Berlin, Olten / Freiburg i.Br. 1970
- *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*. H. Luchterhand Verlag, Neuwied / Berlin 1972
- *Gelegenheitsgedichte und Klappentexte*. H. Luchterhand Verlag, Darmstadt / Neuwied 1973
- *Das Durchhauen des Kohlhaupts. Dreizehn Lehrgedichte. Projekt Nr. 2*. H. Luchterhand Verlag, Darmstadt / Neuwied 1974
- *Eichendorffs Untergang und andere Märchen. Projekt 3/1*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1978
- *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte. Historische Novellen und wahre Begebenheiten. Projekt 3/2*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1979
- *Die Goldene Kuppel des Comes Arbogast oder Lichtenberg in Hamburg. Fast eine einfache Geschichte*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1979
- *Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten. Projekt 3/3*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1980
- *Textbücher 1–6*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1980
- *Ödipuskomplex made in Germany. Gelegenheitsgedichte Totentage Landschaften 1965–1980*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1981
- *Von fliegenden Fröschen, libidinösen Epen, vaterländischen Romanen, Sprechblasen und Ohrwürmern. 13 Essays*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1982
- *Textbuch 8. 1981–1985*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1985
- *Textbuch 9. 3 x 13 x 13 Sätze 1981–1984*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1986
- *Textbuch 10. von liebeskunst*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1986
- *Textbuch 11 in gereinigter Sprache*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1987

Über Helmut Heißenbüttel

- „*ich habe mich einverstanden erklärt / ich lebe ...*“ Heißenbüttel herbeigerufen. Zusammengestellt von Nicole Henneberg. In: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*. Ausgabe 224, 51. Jg., Bd. 4/2006.
- *Selbstaussagen im Konjunktiv. Helmut Heißenbüttel: eine Hommage*. Zusammengestellt von Thomas Combrink und Norbert Wehr. In: *Schreibheft, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 67, September 2006
- Armin Stein: *Bibliographie Helmut Heißenbüttels*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999
- Thomas Combrink: *Sammler und Erfinder. Zu Leben und Werk Helmut Heißenbüttels. Mit einem Nachwort von Alexander Kluge*. Wallstein Verlag, Göttingen 2011
- Hans-Edwin Friedrich / Sven Hanuschek (Hg.): *Das Werk Helmut Heißenbüttels*. edition text+kritik, München 2011

Impressum

Helmut Heißenbüttel: Literatur für alle

Begleitheft zur Ausstellung
in den Literaturhäusern Berlin und Stuttgart sowie in der Staats- und
Universitätsbibliothek Hamburg, 2012/13;
herausgegeben von Johanna Bohley und Lutz Dittrich

Alle kommentierenden Beiträge wurden für das vorliegende Heft
neu verfasst.

Helmut Böttiger, Autor und Literaturkritiker, veröffentlichte 2012 das
neue Standardwerk: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Ge-
schichte schrieb*. Thomas Combrink beschäftigt sich seit vielen Jahren
mit Helmut Heißenbüttel, 2011 erschien sein Buch *Sammler und Erfin-
der. Zu Leben und Werk Helmut Heißenbüttels*. Dietrich Heißenbüttel
ist Journalist, Kritiker und Kunsthistoriker, 2013 erscheint der von ihm
herausgegebene Band *Kunst in Stuttgart. Epochen, Persönlichkeiten, Insti-
tutionen, Traditionslinien*. Edgar Lersch leitete von 1979 bis 2010 das Histo-
rische Archiv des SDR und später des SWR. Franz Mon blickt zurück auf ein
umfangreiches Oeuvre, das Schrift, Bild und Stimme umfasst, er ist der literari-
schen und künstlerischen Moderne bis in die Gegenwart hinein treu geblieben.

Johanna Bohley, Dozentin an der Freien Universität Berlin (derzeit Habilita-
tionsprojekt über experimentelle Prosa der Neoavantgarde), und Lutz Dittrich,
Projektleiter am Literaturhaus Berlin, haben die Ausstellung innerhalb der Reihe
„Experimentelle Werke“ realisiert, gemeinsam mit Studenten der Freien Universi-
tät Berlin: Andreas Bühlhoff, Theo Costea und Łukasz Pakuła. © Literaturhaus Berlin

Frühe Zeichnungen: © Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestand Kurt Leonhard
(Konvolut: Pinsel- und Schablonenversuche)

Photographische Selbstportraits: © Akademie der Künste, Berlin, Archiv Hel-
mut Heißenbüttel, Sig. 449.

Alle anderen Photos und die bildkünstlerischen Werke Heißenbüttels stammen
aus Privatbesitz der Familie Heißenbüttel; sehr herzlich möchten wir Ida Heißen-
büttel für die Abdruckgenehmigung danken – ebenso Dietrich Heißenbüttel für
tatkräftige Unterstützung. © Ida Heißenbüttel

Umschlaginnenseiten: Material aus *Textbuch 9*

Grafische Gestaltung: Katharina Triebe, Leipzig
Reprographie: Rainer Maulbetsch, Berlin
Herstellung: Saxoprint GmbH

Die Veranstaltungsreihe „Experimentelle Werke“ wurde vom Beauftragten
der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert.



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Für freundliche Unterstützung danken wir der Hamburger Stiftung zur Förde-
rung von Wissenschaft und Kultur sowie der Alfred Ritter GmbH & Co. KG.



literaturHausBerlin

saxoprint