

„... wenn man methodisch sich weiterbewegt ...“

Klaus Ramm im Gespräch mit Helmut Heißenbüttel

Zu diesem Gespräch mit Helmut Heißenbüttel war es im Sommer 1982 bei einem meiner Besuche in Borsfleth gekommen, ohne daß wir allerdings an eine mögliche Veröffentlichung gedacht hätten. Ich hatte es nur deshalb auf einem kleinen Tonbandgerät mitgeschnitten, weil ich für meine Heißenbüttel-Vorlesung im Wintersemester 1982 / 83 auf Materialsuche gewesen war.

Nach nun 24 Jahren habe ich die leicht gekürzte Transkription nur widerwillig den Zwängen einer Druckfassung unterworfen: der Syntax und Zeichensetzung sieht man den Konflikt mit dem ungeschminkten Tonfall des Gesprächs noch an. Das Vorläufige der Formulierungen aber entspricht durchaus der unorthodoxen methodischen Programmatik Heißenbüttels, der immer unter dem Risiko des Widerrufs gedacht und geschrieben hat. Allenfalls also markiert dieses Gespräch einen Durchgangspunkt nach dem Ende der Alternative, nach dem Ende der Arbeit an den drei Büchern des Projekts Nr. 3 – „na ja, und dabei steht es jetzt“.

K. R.

Ramm: Wenn wir über Deine Bücher reden, haben wir die Schwierigkeit, die Probleme theoretischer und methodischer Art, die sich mit dem Schreiben von Literatur stellen, abzuklären und zugleich etwas Informatives auch über die Bücher zu sagen. Die Literatur, die Du geschrieben hast, hat sicherlich in Bezug auf das, was sie mit literarischem, mit sprachlichem Material gemacht hat, wesentlich bewußter gearbeitet als das, was man gemeinhin die Mainstream-Literatur nennt, und zwar von den fünfziger Jahren bis heute. Ist das schon in den fünfziger Jahren ein programmatischer Ansatz bei Dir gewesen?

Heißenbüttel: In gewisser Weise ja. Das hängt aber damit zusammen, daß natürlich

den Büchern, die veröffentlicht werden, schon etwas vorausgeht – und da liegt eigentlich die große Schwierigkeit, den Anfang zu beschreiben: daß ja etwas da ist, aufgrund dessen man schreibt, und daß der Punkt, an dem was veröffentlicht wird – entweder läuft es so weiter wie das, was man davor gemacht hat, oder es ändert sich etwas.

Für mich war dieser Punkt eigentlich der, daß ich bewußt etwas gemacht habe, und zwar methodisch bewußt. Die ersten Dinge, die in Zeitschriften und dann als Buch veröffentlicht wurden, fingen damit an, daß ich nicht mehr – wie bis dahin – Gedichte in Versform und Reime gebracht habe, sondern so stengelassen habe, wie ich sie notiert hatte, das heißt, das sprachliche Material nicht in traditionelle Regeln gezwängt habe, so wie ich es zu der Zeit gelernt hatte, sondern daß ich versucht habe, mit dem, was für mich damals in dem Material drinsteckte, weiterzuarbeiten, also Bruchstücke, Sätze – Sätze, die in keinem Zusammenhang und die ohne Übergang sind – so stehenzulassen und eher dieses „ohne Übergang“ noch zu verschärfen.

Ramm: Das klingt jetzt so, als sei das ganz beliebig, dabei wirken schon Deine ersten, Mitte der fünfziger Jahre veröffentlichten Bücher, *Kombinationen* und *Topographien*, zwar nicht gerade regelhaft, aber doch ungeheuer methodisch.

Heißenbüttel: Ja. Nein, nicht beliebig, sondern ich habe zu der Zeit – ich weiß, ich erinnere mich noch – eines Morgens kein Papier gehabt und auf eine Brötchentüte geschrieben; die Verfremdung durch die Brötchentüte hat dazu geführt, daß ich das so stengelassen habe, und daraus wurden einige Strophen der ersten *Kombination*. Und dann habe ich das weitergemacht, habe sozusagen einen Trick gefunden, mit dem mir das Schreiben auch mehr Spaß machte;

das hatte den Anreiz, und das war wieder nicht unbeeinflusst durch Dinge, die ich von der Musik gehört habe, also daß man die Pausen mitsprechen läßt, daß man das Schweigen mit hineinnimmt und so weiter.

Es war jedenfalls etwas, was sich bewußt gegen die Literatur wendete, die für uns überliefert war. Literarisch steckte natürlich auch damals schon etwas drin, was ich bei Ezra Pound gelesen habe: diese Brüche, dieses Gefälle, diese Übergänge. Obwohl ich das nicht voll verstanden habe zu der Zeit, hat es doch als Methode und als Klang, vor allen Dingen auch als Klang, auf mich sehr gewirkt.

Ramm: Aber heute wirkt das natürlich so, als hättest Du das auch gegen die herrschende Literatur der fünfziger Jahre, wenn man das mal so grob sagen soll, geschrieben. Wenn man sich da an die Kontroversen erinnert, werden Franz Mon und Du immer auf der einen Seite gesehen und auf der anderen Seite die Literatur, die sich bis heute als marktkonforme durchgesetzt hat. War der Bruch auch in den fünfziger Jahren schon so stark wie er heute wirkt?

Heißenbüttel: Ja – nicht ganz im Bewußtsein: also ich erinnere mich zum Beispiel, daß ich manches gelesen habe, mit dem ich durchaus einverstanden war, was ich aber nicht so machen wollte. Und ich hatte natürlich auch einen gewissen Überdruß an den Dingen, die überliefert waren, und suchte nach Neuem. Ich habe zu der Zeit sowohl Literatur von Schwitters entdeckt wie auch Gertrude Stein; ich habe 1955 Gertrude Stein gelesen – alles, was ich von ihr kriegen konnte –, und da kommt wieder eine andere Sprachmelodie herein, die mich sehr beeinflusst hat, die mich beeindruckt hat. Ich weiß nicht, ob das schon damals kontrovers war zu der Literatur – es kam auch auf die Leute an: es war kontrovers ganz sicher gegen Holthusen, aber zum Beispiel nicht kontrovers gegen Max Kommerell, den ich während des Krieges gelesen habe, oder nicht kontrovers gegen George, dessen Wertschätzung ja durchgegangen ist bis heute, oder nicht kontrovers gegen Rudolf Borchardt, der ja in meinen allerersten Gedichten schon im Zitat vorkommt.

134 Da ist ein Unterschied zu Franz Mon, der in diesen Dingen rigoroser war. Das war ja

auch so um 1960 unser erstes Gespräch – und meine Zuneigung und auch mein Verständnis von dem, was Franz Mon macht, fing damit an, daß er mir seine *Artikulationen* erklärt hat, also auch das, was er mit dem Tonband gemacht hat, mit vorformulierten Artikulationen, also ehe sie richtig formuliert sind. Das hat mir sofort eingeleuchtet, und von daher habe ich dann auch das übrige, was er gemacht hat, verstanden. Von Gleichaltrigen haben mich damals beeindruckt die frühen Gedichte von Claus Bremer zum Beispiel, die *Poesie*, dieser kleine Band, und dann war ein Punkt auch Gomringer: daß man sowas Gedicht nennen kann, das war auch ganz wichtig gewesen.

Ramm: Aber zum Beispiel die Anthologie *movens*, die Mon 1960 gemacht hat, die hat noch – eben unter diesem Signum des Experimentellen, des Modernen – Autoren wie Grass und Peter Weiss und eben Heißenbüttel und Mon versammelt, und sowas scheint mir heute absolut undenkbar zu sein.

Heißenbüttel: Aber da war ich ja auch damals der Meinung, daß diese Anthologie zu breit angelegt war; ich habe in der *Deutschen Zeitung* eine Kritik darüber geschrieben mit dem Titel „Versuch, das Kind im Bad zu ersäufen“. Das richtete sich gegen dieses Alles-Hineinnehmen – aber ich sehe das heute völlig anders: für mich heute ist das sozusagen eine ganz wichtige Schwelle gewesen.

Ramm: Ich glaube auch eher, daß die Literatur, die damals etwa Grass oder Weiss gemacht haben, und die frühen Sachen von Mon und auch von Dir viel näher beieinanderlagen als heute – und daß die Konsequenz, mit der Ihr bei der Literatur selbst geblieben seid, korrespondiert mit der Konsequenz, mit der die anderen Autoren sich dann eher auf den Markt und auf das herrschende literarische Klima bezogen haben: das erst hat die Schere viel stärker geöffnet als es in den Texten von damals angelegt war.

Heißenbüttel: Ja, und mit gewissen Entscheidungen: Ich erinnere mich an dieses große Streitgespräch zwischen Grass und Mon, wo eben Mon betont hat, wie nahe es beieinanderliegt, und Grass davon nichts wissen wollte¹. Der Widerstand ging von Grass aus, und das war der Weg, der ihn dann doch bewogen hat, mehr, na, verkäufliche

Literatur zu machen als auf bestimmte methodische Dinge einzugehen. Und das ist bis heute ja so geblieben – wobei bei Grass und mir das eigentlich nie einen Streit gegeben hat, wir uns aber gegenseitig kaum lesen.

Ramm: Nach den *Kombinationen* und *Topographien* kamen dann die *Textbücher*.

Heißenbüttel: Wobei ich aber auch sagen würde: Die Frage ging damals ja auch von bestimmten theoretischen Überlegungen aus, die zum Teil durch Max Bense beeinflusst waren. Der Begriff des 'Textes' war einerseits etwas, was Bense eingeführt hatte, methodisch, als das Übergreifende: daß es keine Gedichte oder keine Romane oder keine Geschichtchen mehr gibt – von Hänsel und Gretel, wie er immer sagte –, sondern Texte. Heute etwas in Vergessenheit geraten, daß dieser Begriff des Textes gleichzeitig auch eine allgemeinere Wirkung hatte, daß nämlich bei der Tagung der Gruppe 47 1960 ein Kritiker anfang, von „Texten“ zu reden, und es sofort auf die anderen überging: alle redeten von Texten, obwohl es dann – ich weiß nicht – eine ganz normale Geschichte von Siegfried Lenz oder Christian Ferber war. Es wurde aber als 'Text' kritisiert, das war so ein Reizwort. Auf der anderen Seite war es natürlich ein programmatisches Wort, und das ist nicht ohne Einfluß von Bense gewesen.

Der Begriff des *Textbuchs* stammt eigentlich von Andersch. Als ich bei Andersch anfangⁱⁱ und er dann anfang, etwas von mir zu lesen, was er bis dahin nicht getan hatte, sagte er: „Eigentlich, wenn Sie richtig konsequent wären, dürften Sie Ihre Sachen doch nur noch unter dem Titel Textbuch veröffentlichen.“ 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. Das hat dann dazu geführt, daß ich gesagt habe, gut, ich mache jetzt *Textbücher*, numeriert. Das war der Punkt, wo ich gleichzeitig auch von vornherein die Vorstellung hatte, gewisse methodische Felder abzustecken.

Ramm: Könntest Du über die noch ein bißchen was sagen?

Heißenbüttel: Das waren beim *Textbuch 1* speziellere Probleme, die also traditionellerweise vom Gedicht ausgegangen sind und sich einerseits auf Reduktion bezogen und andererseits auf die Syntax. Das Entscheidende waren eigentlich die „Einsätze“, in denen ich versucht habe, den Zusammenhang, den es bis dahin gegeben hatte, sozusagen zusammenzudrücken und einen Supersatz mit mehreren Satzteilen – also verschiedendeutigen – zu machen, während in *Textbuch 2* das Feld ganz anders war. Das *Textbuch 2* liegt in der Entstehung ja zum großen Teil vor *Textbuch 1*; das waren Versuche, von der Parabel ausgehend sozusagen rein grammatische Stücke herzustellen – wie „Politische Grammatik“, wo auch dann der Titel programmatisch ist –, also aus Parabelzusammenhängen Texte herzustellen, die sich aus der Grammatik ergaben, aus bestimmten Abfolgen syntaktischer und grammatischer Art – natürlich mit bestimmten Inhalten.

Das hat sich dann fortgesetzt in *Textbuch 3* und *4*; das sind ja beides gemischte gewesen, darunter auch spezielle Dinge wie das „Gedicht über die Übung zu sterben“: das war ein Versuch, über ein Jahr Sachen zu sammeln und dann zu sehen, wie das in einen großen Bogen kommt, wobei aber diese Sammlung doch relativ stark bearbeitet ist. Ich habe inzwischen die beiden Notizblocks, in die ich die Notizen eingetragen habe, wiedergefunden, und es hat einen gewissen Reiz, die einmal unverändert, so wie ich's notiert habe, zusammenzuschreiben. Das ist ungefähr doppelt so lang dann.

Dann kam mit *Textbuch 5* noch einmal ein Versuch, diese Parabel-Struktur mit der grammatischen Struktur in einem breiten Feld abzustecken, wo auch das Thematische erkennbar ist: also einerseits das politische – damit fängt es an, politisch-historisch –, dann das erotische und dann auch das autobiographische Element. *Textbuch 6* ist dann der erste Versuch, eine andere Linie weiterzuziehen, die sich aus der Benutzung der Collage von Zitaten und so weiter ergeben hat. *Textbuch 6* sind sechs verschiedene Beispiele für Collagen, wobei das erste auch noch persönlich ist – deswegen auch der Titel „quasiautobiographisch“, weil das noch Notizen über die Person mit enthält –, und

das letzte eben methodisch eigentlich am weitesten geht, weil der Text oder die Textbruchstücke, die montiert sind, ständig unterbrochen werden durch das Aufsagen des Abc. Dabei hat gleichzeitig noch ein anderes methodisches Element eine Rolle gespielt, das des Zufalls. Die gesammelten Zitate und Notizen sind alle nicht in der Form, in der sie aufgeschrieben sind (auch nicht in einer bearbeiteten Form), endgültig notiert worden, sondern arrangiert nach Zufallsprinzipien mit einer bestimmten Methode.

Ramm: Wenn ich die *Textbücher* heute lese – ich glaube, ich habe sie auch damals schon ähnlich gelesen –, dann fallen natürlich diese Begriffe, die Du gebraucht hast, wie Grammatik, Syntax, Zitieren, Methode und so weiter ins Auge, aber in erster Linie lese ich sie merkwürdigerweise beinahe als Geschichts- oder zeitgeschichtliche Bücher, unabhängig vom Thematischen. Wo steckt für Dich die in diesem Sinne historische Dimension von Grammatik, von Syntax, von Methoden?

Heißenbüttel: Ich glaube, man kann nicht sagen, daß es sich um die historische Dimension der Grammatik oder der Syntax handelt, sondern es geht darum, daß bestimmte Erfahrungen jetzt in einer Form gesagt werden sollten, die widerstandsfähig war. Da war eben die Frage, ob das nicht widerstandsfähiger und dauerhafter gemacht werden kann, wenn man sich nicht mehr auf die grammatischen Sonderformen – Poesie – verläßt, sondern auf die Grammatik selbst zurückgeht. Wenn Du willst: das historische Moment steckt in der Reduktion, eigentlich, und in dieser Reduktion steckt natürlich auch wieder etwas vom Thematischen, weil die Reduktion ja zu dem Ganzen gehörte, was damals Existenzialismus hieß.

Nur, bei Existenzialismus denkt man heute vor allem an Themen, an bestimmte Inhalte und so weiter oder an Sartresche Phänomenologie, während man nicht daran denkt, daß in dem auch etwas Methodisches steckte. Philosophisch gesehen liegt das – würde ich heute sagen – auf einer Linie, die eben zwischen Heidegger und Wittgenstein liegt. Das steht auch – ich glaube – im *Textbuch 1*: „vergeblich streckt der Miró seine Arme von Heidegger bis Wittgenstein“. Das Zeitgeschichtliche war: Registrieren (das ist im

Textbuch 1 klar, das ist im *Textbuch 2* klar, ist dann im *Textbuch 5* klar, im *Textbuch 6* auch), aber keine politische Literatur machen, die sich als Agitation benutzen läßt – da war ja der Widerspruch.

Ramm: Deshalb ist das ja auch nie als politische Literatur begriffen worden; das war ja einer der Streitpunkte, nicht nur 1968, sondern auch schon vorher. Wie würdest Du unter politischem Aspekt argumentieren, wenn Du sagst: keine Agitation in der Literatur. Wo steckt das politische Moment?

Heißenbüttel: Das politische Moment steckt im Bewußtmachen, im Umsetzen in Sprache – und zum Umsetzen in Sprache gehört einerseits das Ausformulieren von bestimmten Dingen, die da drinstehen, die man wortwörtlich lesen kann –, aber auch im Methodischen, weil das traditionell Methodische allzu schnell mißbraucht und infolgedessen mißverstanden werden kann. Es war ja eigentlich eine Art Restauration, wenn damals die agitatorische und die direkt benutzbare Literatur wieder in Schwung kam. Da trat ja auch so eine späte Reaktion noch ein gegen die Adenauer-Zeit als Fortsetzung des Nazismus.

Für mich ist es so, daß in dieser Zeit das Bewußtmachen natürlich nicht mit aktiver Politik zusammengehängen hat. Die politische Beteiligung in dieser Zeit war für mich reaktiv – und das war ja nun für viele so: ich fühlte mich eher als Beobachter denn als Akteur. Durch die Kontroverse zwischen der agitatorischen Literatur und der mehr methodischen Literatur hat sich da etwas verändert, da ist was anderes reingekommen. Ich glaube, daß ist von Anfang an eher deutlich geworden in allen Ländern und Staaten, wo die Literatur mehr unter Druck war: daß dieses reaktive Aufnehmen in die Literatur sich verwandeln kann in etwas, was aktiv wird. Das ist bei uns eigentlich erst nach 1965, also schon vor 1968, aber nach 1965, vor 1965 nicht.

Ramm: Und hat das für Dich dann unter diesen etwas veränderten Bedingungen wieder eine neue Rolle gespielt?

Heißenbüttel: Ich würde heute sagen, daß es direkter in die politische Diskussion eingreift, aber gespalten ist, so daß ich auch heute noch sagen würde: Wenn ich so etwas machen will, dann muß ich auf der einen

Seite mich – ich weiß nicht – journalistisch verhalten oder teilnehmen an irgendwas und auf der anderen Seite literarisch. Es ist aber sehr wichtig, daß ich immer den Zusammenhang zwischen beidem durchsichtig halte, daß ich mich nicht zurückziehe und sage, auf der einen Seite mache ich jetzt Kommentare oder Kritik, und auf der anderen Seite mache ich Literatur, und das hat nichts miteinander zu tun, sondern diese beiden Dinge hängen immerzu miteinander zusammen, es sind nur zwei verschiedene Wirkungsweisen.

Ramm: Könntest Du die spezifisch literarische Wirkungsweise noch näher beschreiben?

Heißenbüttel: Die hängt, meiner Ansicht nach, auch mit der Entwicklung zusammen. Dieses Widerstandsfähig-Machen durch Reduktion von Vers, Strophe und so weiter, von Sonderformen, von dem ganzen Ballast, der damit zusammenhing, auf die Grammatik selbst – auf die Sache selbst, könnte man sagen –, hatte in sich ja eine Art Optimismus: daß man dort etwas neu lösen kann, daß man etwas neu begründen kann, also dasselbe, was in der bildenden Kunst etwa beim Konstruktivismus der Fall war. Dieser Optimismus hat sich nicht erfüllt. Die Modelle, die hergestellt wurden, waren zwar wirksam, aber keine Lösung. Das hängt meiner Ansicht nach damit zusammen, daß man nicht einfach an die Stelle dessen, was traditionell gemacht worden ist, das Gegenteil setzen kann und dann sagen kann: so, jetzt ist die Sache erledigt, jetzt machen wir das immer so weiter – so wie in der bildenden Kunst: jetzt male ich eben immer Quadrate, Kreise und so weiter –, sondern die Sache ist viel komplexer, und sie ist noch komplexer in der Sprache, weil ja in dem Moment, wo ich zurückgehe, wo ich montiere, wo ich Collagen mache, der Sprachstand sich auch wieder mit ändert.

Das war für mich dann die Idee, daß ich mir gesagt habe: ich möchte mal versuchen, so etwas wie eine Summe zu ziehen aus diesem allen, und dann auf breitester Front Material aus einem bestimmten Zeitraum gesammelt habe, von 1968 an. Das wurde dann zu dem *Projekt Nr. 1 D'Alemberts Ende*, mit dem ja eigentlich so etwas wie ein Brevier beabsichtigt ist – noch viel mehr als in Franz Mons *herzzero*, das auch Brevier-

Charakter hat für mich. Das ist, glaube ich, nicht so recht erkannt worden, daß hier einfach etwas aufgenommen wird, historisch, politisch, gesellschaftlich, aber auch von der Vorstellung, von der Phantasie her, das dann mit Hilfe einer Methode eingemauert wird, festgemacht wird, und sich dabei – scherzhaft oder auch ernsthafter – einer äußerlich gebliebenen traditionellen Methode bedient, nämlich der ständig wieder neu sich parodierenden Erzählform – so wie schon in *Textbuch 6* äußerlich durch den Drucker eine Strophenform hergestellt wurde, die aber in der Textstruktur selbst nicht enthalten ist, die aufgesetzt ist, die aber damit spielt, daß das noch dasselbe ist.

Ramm: Aber trotzdem enthält ja auch *D'Alemberts Ende*, wenn man sich die Texte je einzeln und auf ihre Einzelheiten hin ansieht, starke Elemente von Reduktion. Die würde man, glaube ich, überall nachweisen können: in der Behandlung der Figuren, in der Art und Weise, wie die Quergespräche zusammengestellt sind, in der Reduktion des Materials der Quergespräche, in der Reduktion von bestimmten Erzählformen, etwa „Nachmittag eines Kapauns“ oder ähnliches. Also das Moment der Reduktion, an dem Du eben auch das Politische festmachen wolltest, ist ja nicht aufgegeben worden trotz der veränderten Einsichten.

Heißenbüttel: Aber vielmehr, als in allem vorher – außer vielleicht in einzelnen Stücken von *Textbuch 5* – verbindet sich das Moment der Reduktion mit der Parodie. Aus diesem Grund habe ich ja damals – ich habe da wirklich lange überlegt – dieses Motto von Thomas Mann davorgenommen über die Parodie, weil in dem Satz bei Thomas Mann die Parodie verbunden wird mit dem Begriff des Halluzinatorischen: daß man nämlich jetzt, indem man so eine Bestandsaufnahme macht, auch eine neue Welt aus Sprache macht, die dann den, der das liest, versetzt in einen anderen Zustand. Da liegt, glaube ich, dieses völlig andere als bei den *Textbüchern*: dieser Versuch, mit Sprachteilen, die ja auch zum größten Teil nicht von mir stammen, doch keinen Zusammenhang herzustellen – der Zusammenhang ist immer scheinhaft und an der Außenseite –, aber einen Komplex herzustellen – einen Komplex, der in sich zusammenhält

und nach ganz verschiedenen Seiten ausstrahlen kann.

Ramm: Erstaunlich ist ja, daß das in der Kritik oder in der Öffentlichkeit so gut wie gar nicht bemerkt wurde, daß da erst bei Deinem *Projekt 3* gesagt wurde, jetzt macht er etwas ganz anderes, während Du ja eben gezeigt hast, wie anders *D'Alembert* schon gegenüber dem Vorhergehenden war.

Heißenbüttel: Ja, aber das liegt daran, daß das Reduktionsprinzip oder das Zitatprinzip oder das Collageprinzip und so weiter immer noch weiter vorangetrieben wurde. In den Hörspielen und den anderen Texten – *Das Durchhauen des Kohlhaupts* –, ist es ja so, daß da eigentlich manche Dinge am weitesten getrieben sind, weil es sich da im Grunde nur noch um die Bewegung von Textmassen handelt, die auch wiederum in ihrem statistischen Wert benutzt sind, die also zwar immer ein Thema haben, aber wo zwischendurch das Thema aus dem Auge verloren wird und die Dinge sich um sich selbst drehen und selbständig werden: wenn ein Dialog durchgenudelt wird durch verschiedene Permutationen, dann macht sich da etwas selbständig. Und das hat ja dann zu einem Ende geführt, wo es nicht weiterging.

Der erste Plan, den ich danach gehabt habe, war, das Brevier – das von *D'Alemberts Ende* – sozusagen aufzuknacken auf etwas, was auch drinsteckt, nämlich auf den autobiographischen Kern, der aber verschlüsselt bleibt, der völlig verschlüsselt bleibt, immer, und der auch nicht aufschlüsselbar sein soll, und jetzt etwas zu machen ohne Verschlüsselung und einfach mal loszuschreiben, direkt. Das habe ich 1976 angefangen und bin damit gescheitert; das hat bis zu 110 Seiten handschriftlich geführt – und nichts mehr. Von einem Seitenzweig her, nämlich von einem Beitrag für eine Anthologieⁱⁱⁱ, kam etwas ganz anderes: nämlich den Materialbegriff zu erweitern und als Material der Sprache nicht nur Syntax, Grammatik, aber auch die Vorstellung, die in der Sprache aufbewahrt ist, die Imagination und so weiter, sondern auch traditionelle Formen als Material zu nehmen: bestimmte Floskeln, bestimmte Erzählformen, auch bestimmte Inhalte, wo das Element der Parodie von Fall zu Fall immer stärker aufkommt.

Und dann habe ich eben angefangen, eine solche Art von Geschichten zu schreiben. Natürlich lag es da nahe, daß das leichter von der Kritik aufgefaßt werden konnte, weil da natürlich das, was witzig daran ist oder was offen Parodie ist, leichter auffällt – die Parodie in *D'Alemberts Ende* ist, glaube ich, niemandem aufgefallen (im dritten Teil ist sie ja auch immer vorhanden). Aber ich weiß auch nicht – da sind ja auch bestimmte Zwänge, daß die Kritik sehr leicht etwas sieht, was sie einfach sich selbst eingeredet hat, daß man da in einer Blickrichtung liegt und daß diese Blickrichtung ganz schwer umgebogen werden kann – und daß man das auch nicht aufbrechen kann.

Natürlich lag bei den drei Bänden, die ich dann gemacht habe, auch ein gewisser Spaß beim Schreiben darin, das immer wieder zu benutzen, zu umspielen oder dagegengzugehen und auch unter Umständen Quatsch mitzuschreiben. Dabei hat sich nebenbei noch etwas entwickelt: daß ich einige solcher Rumpferzählungen hatte, mit denen ich nichts anfangen konnte, und die habe ich dann immer weiter verkürzt und dann eine Standardformel hinten angehängt und sie dann *Herbste* genannt. Das hat sich aber eigentlich aus diesem Ansatz der Benutzung von traditionellen Formen als Material mit ergeben. Wobei man auch sagen kann, daß diese *Herbste* von der Tradition her so ein Zwischending zwischen Aphorismus und Anekdote sind, wobei im Lauf der Zeit das Aphoristische sich verstärkt hat. Das Anekdotische ist in *Eichendorffs Untergang* am stärksten; dann spielt es noch in *Das Ende der Alternative* eine Rolle, wo ich etwas anderes versucht habe, nämlich diese Kurzformen aus konkreten Zeitungsmeldungen herauszuarbeiten, wobei auch in der Herausarbeitung dieser konkreten Zeitungsmeldungen wieder ein Element ist, was schon in *D'Alemberts Ende* eine Rolle spielte, nämlich in den großen Gesprächskapiteln.

Na ja – und dabei steht es jetzt. Die *Herbste* haben sich in einer Weise verselbständigt^{iv} und auch an punktueller Wirkung gewonnen, und die andere Seite ist, ob man jetzt diese Frage der Benutzung von traditionellen vorgeformten Sachen, also zum Beispiel von Redeformen aus dem 19. Jahrhundert, von Erzählformen aus dem 19. Jahrhundert mit

verwenden kann, verbinden kann mit dem Begriff der grammatischen Materialverwendung, dabei aber gleichzeitig wieder Parodie-Elemente herauslösen kann: das heißt einerseits etwas machen, was witzig ist, aber auch etwas, was einfach nur banaler Quatsch ist – daß ich also in einer historischen, höheren Redeform, die aber als historische erkennbar ist – die ich zurechtgemacht habe, aber die zitierbar ist oder vom Zitat historischer Redeformen her kommt –, mir gar keine Mühe gebe, jetzt noch irgendwelche Erzählzusammenhänge oder etwas Plausibles zu machen, sondern Blödsinn. Das ist aber nicht geklärt für mich, das ist der Punkt, den ich jetzt überlege.

Ramm: Aber zugleich kommt in diesem Blödsinnmachen oder in diesem Spiel mit dem ganzen Material auch so etwas wie eine psychische Dimension von Deinem methodischen Zugriff viel offener an die Oberfläche (der für mich eigentlich in den *Textbüchern* auch schon sehr stark vorhanden war, nur nicht an der Oberfläche erkennbar). Wie würdest Du dieses psychische Moment im Methodischen sehen?

Heißenbüttel: Das, was ich jetzt gerade gesagt habe, wie keine Rücksicht mehr nehmen, ob es Quatsch ist oder banal, ist natürlich etwas, was vor allen Dingen in der neueren amerikanischen Literatur inzwischen verbreitet ist: Der Quatsch wird benutzt, um Tiefenschichten bloßzulegen, um irgendwo einzubohren, was drunter liegt – und dann auch keine Rücksicht mehr zu nehmen auf Tabuformulierungen oder Tabuverbindungen. Gleichzeitig gibt es eine größere Möglichkeit, kombinatorisch: man kann also mehr spielen, in die Breite, man kann von allen Seiten was heranziehen, man kann auch auf ganz verschiedenen Ebenen sprechen. Und psychologisch, psychisch, psychoanalytisch – alles spielt eine Rolle – dient es dazu, die Strukturen, die ja inzwischen durch konservative Psychoanalytiker oder durch konservative Gegner der Psychoanalyse schon wieder sich verfestigt haben, nochmal wieder aufzubrechen und da von Fall zu Fall wieder querzuschlagen und zu sagen, das ist jetzt Quatsch, was ich da erzähle, aber wenn man es zum zweiten Mal liest, dann wird einem vielleicht klar: da steckt ein Punkt, über den lohnt es sich nachzudenken – und

dann kann man noch ein Stückchen weitergehen.

Ramm: Rückwirkend interessiert mich natürlich an solchen Überlegungen, daß ja eine ganze Reihe von Autoren, die solche Literatur ähnlich wie Du in den fünfziger Jahren gemacht haben, davon ausgegangen sind, daß das ja nun eine Literatur sei, die im Grunde einer ganz objektiven Zielrichtung verpflichtet ist und sozusagen die subjektive Dimension austreiben wollte aus der Literatur zugunsten allgemeinerer, objektiverer und auch gültigerer Sprechweisen. Ich habe allerdings Deine Literatur, im Gegensatz etwa zu der von Gomringer, nie als Versuche von Objektivierung oder etwas Ähnlichem verstanden. Wie steht es mit der subjektiven Dimension der *Textbücher* oder Deiner anderen Ansätze?

Heißenbüttel: Es steckte ein Versuch zu objektivieren drin, und da war für mich auch ein bestimmtes Verhältnis zu Gomringer zum Beispiel – nur war das nicht das ausschlaggebende Element. Denn wenn man es so macht wie Gomringer – und das ist bei ihm ja nun inzwischen auch eingetreten –, dann führt das nach einer Weile zu einer sozusagen objektivierten Innerlichkeit, und die kann man eigentlich nicht mehr ertragen heute. Das andere ist ja: es wieder offen zu machen; das Methodische zwar durchzuhalten, aber zu versuchen, es immer rauh zu halten, daß es sich nicht verfestigt. Ich glaube auch, daß es da heute zwei Richtungen gibt: die einen, die dogmatisch daran festhalten (was man aber auch genauso in den Ableitungen aus dem Konstruktivismus in der bildenden Kunst sehen kann), und das andere ist, daß man es offen hält. Ich würde zum Beispiel sagen, alles was Franz Mon in den letzten Jahren gemacht hat, gerade da, wo er auch in ein anderes Element gegangen ist, zum Beispiel ins Hörspiel und in musikalische Formen, zeigt genau dasselbe: das Nichtfestlegen, das Offenhalten, das Nichtdogmatischwerden. Aber das ist ja auch schon eine Banalität: daß manches noch so berechtigt und noch so gut sein kann zu seiner Zeit, aber bestimmt falsch wird, wenn es dogmatisiert wird.

Ramm: Nun kam ja außer der Dogmatisierung noch hinzu, daß in diesem methodi-

schen Umgehen mit Sprache Parallelen zu positivistischer Wissenschaft oder zu einer kritiklosen Technik-Gläubigkeit oder zu Ähnlichem gesehen wurden. Wie würdest Du diesen Vorwürfen begegnen?

Heißenbüttel: Ich habe nichts gegen Positivismus in einer bestimmten Weise; ich bin drauf gekommen zum Beispiel durch Adorno, der nach einer Lesung sagte: „Jetzt habe ich es verstanden: Sie wollen erstens positivistisch sein und dann noch den Positivismus parodieren – aber das geht nicht.“ Ich meine, Positivismus kann ja auf eine Weise heißen: antimetaphysisch und antitranszendent; und da ich überzeugt bin, daß Metaphysik als etwas Lebendiges historisch geworden ist, also nicht mehr greift heute, nicht mehr lebendig ist, kann man damit nichts anfangen.

Ramm: Das wäre eine Begründung für die materiale Komponente Deiner Literatur, aber das Positivistische geht ja über das Materiale hinaus: das, was Du eben über die Offenheit gesagt hast, wäre jedem gestandenen Positivisten ja ein Greuel.

Heißenbüttel: Ja, aber da ist für mich eben nach wie vor noch das Muster Ludwig Wittgenstein, der ja für den Positivisten Russell auch ein Greuel war, und den wieder andere Positivisten wie die positivistische Philosophie in England heute ja mißverstehen – das sind ja Mißverständnisse. Ich glaube, an Wittgenstein kann man sehen, wo der Positivismus, dieser Positivismus hingeht: er geht nämlich dahin, immer weiter die Sprache zu befragen. Und es ist ja auch schon seit längerem erkennbar und bekannt, daß, wenn man heute noch eine Art Transzendenz gebrauchen und einsetzen kann, daß sie dann nur da liegt, wo die Sprache als das letzte Transzendente erscheint. Das ist ja auch noch nicht völlig ausgedacht, was das nun am Ende bedeutet, aber, würde ich sagen, wenn das Positivismus ist, daß ich nur das anerkenne, was in der Sprache aufbewahrbar ist: „wovon man nicht sprechen kann ...“ – ich will nun nicht die bekannten Sprüche alle wiederholen –, warum dann nicht, bin ich durchaus dafür, Positivist zu sein.

Ramm: Nur dieser konsequente Weg ins Offene, der ließe sich ja mit dem Positivismus nicht mehr vereinbaren, aber der zeigt, wenn man ihn von dieser Seite her betrach-

tet, daß das überhaupt nichts mit Beliebigkeit zu tun hat, dieser ...

Heißenbüttel: Nein, nein. Ich glaube, der Unterschied, den man da machen müßte, ist, daß das Offene nicht etwas ist, was jetzt unversehens irgendwohin stürzen kann, sondern das Offene ist ja ein Versuch, das Methodische anzugleichen an die sich mit der veränderten Methode verändernden Verhältnisse: es ist ein Anpassungs- und Assimilierungsprozeß, der nicht abschließbar ist, weil wir nichts fest einmauern können. Dieser Angleichungsprozeß, dieser Assimilationsprozeß ist etwas, was nur die Literatur – und vielleicht die Kunst – heute leisten kann.

Ramm: Du hast ja des öfteren Literatur und Wissenschaft nebeneinandergestellt; wo würdest Du das Ähnliche und wo das Differente zwischen beiden sehen?

Heißenbüttel: Ähnlich eigentlich nicht – ich würde sagen, es sind Analogien vorhanden, die sich auf die Möglichkeit der Erkenntnis beziehen. Wissenschaft ist ja heute etwas sehr Komplexes. Nur ein Teil bezieht sich auf Erkenntnis, der andere Teil bezieht sich aufs Machen, und zwar schon fast in einem Sinne von mittelalterlicher Alchimie, nämlich immer teils wunderbarere, teils finstere Sachen zu machen, zerstörerische Sachen. Diese Wissenschaft hat überhaupt keine Analogie in der Literatur, wohl aber die Wissenschaft, die sich um Erkenntnis bemüht. Auch da ist es ja offenbar so, daß in dem Moment, wo die metaphysische Grundstruktur endgültig nicht mehr zieht – also ich will jetzt mal so pauschal sagen: nach Hegel, Schelling, Schopenhauer und so weiter –, die Philosophie selber sich in Wissenschaft verwandelt. Die verschiedenen Leute, die für die Philosophie Gültigkeit haben – also ich nenne mal Frege als Erzpositivisten, Peirce auf der einen Seite, Freud auf der anderen Seite als die Nachfolger von Marx, Husserl mit allem, was danach kommt –, die haben sich alle als Wissenschaftler verstanden, und in diesem Sinne könnte man sagen, Teile der Literatur verhalten sich analog zu diesen Wissenschaften, phänomenologisch, psychoanalytisch, marxistisch, gesellschaftstheoretisch, politiktheoretisch und so weiter. Teils ist die Literatur auf ihre Weise aber auch so etwas wie eine Wissenschaft, und zwar in dem Sinne, wie auch wieder in einer anderen

Wissenschaft, zum Beispiel im Strukturalismus, das wilde Denken apostrophiert wird. Oder: parallele Begriffe gibt es bei Benjamin und Brecht, was immer heißt, daß man nicht denkt in philosophischen Ableitungen, in logischen Ableitungen, sondern konkret, so daß eine philosophisch-wissenschaftliche Erkenntnis auch dann vorliegt, wenn man Anekdoten oder Parabeln oder so etwas erfindet. Aber auch, wenn man methodisch sich weiterbewegt.

Ramm: Wo steckt da die spezifische Erkenntnismöglichkeit für Literatur?

Heißenbüttel: Im Formulieren, in der Ausformulierung der Sätze, und die Ausformulierung hängt ab vom Methodischen. Ich glaube, daß Einfälle methodischer Art schon ein Erkenntnismoment haben. Aber wo die spezifische Erkenntnismöglichkeit der Literatur liegt, ist sehr schwer zu sagen, weil man natürlich nicht einfach übertragen kann und sagen, sie liefert Erkenntnis durch Ergebnis: dadurch, daß ich jetzt etwas schildere, erkenne ich etwas.

Ramm: Kurioserweise ist ja gerade eine solch zurückhaltende Literatur, die eben nicht durch Beschreibung Ergebnisse oder Erkenntnis vermitteln will, immer als avantgardistisch bezeichnet worden, also auch die, die Ihr gemacht habt seit den fünfziger Jahren – wenn überhaupt ein Begriff wie Avantgarde noch verwendet wird, taucht Ihr immer als Kronzeugen dafür auf.

Heißenbüttel: Ja. Der Begriff der Avantgarde gehört zu diesem ganzen Formelapparat, unter dem heute immer noch und eigentlich traditionellerweise die Entwicklung gesehen wird, und in der Entwicklung auch die Frage, welche Art Erkenntnis steckt drin über die Welt, in der wir leben. Aber der Begriff der Avantgarde hängt auch von dem linearen Geschichtsbewußtsein ab: daß man sagt, da ist etwas, was sozusagen als Vorposten schon bestimmte Positionen erkannt hat, und die anderen müssen es nachholen, und am Ende erreichen die Nachrennenden es überhaupt nicht, weil dann schon wieder ein neuer Vorwärtspunkt da ist.

Ich glaube, daß diese lineare Geschichtsauffassung heute nicht mehr zieht. Im Grunde ist auch eher Ratlosigkeit als etwas Neues vorhanden gegenüber dem, was jetzt da ist, und diese Ratlosigkeit kann natürlich sehr

rasch beendet werden durch weltweite Katastrophen, dann wär das sowieso klar ...

Ramm: ... empirisch geklärt ...

Heißenbüttel: ... ja, empirisch geklärt. Dann wäre der Schnitt da, dann müßte man neu anfangen – wer weiß wo. Und das ist, glaube ich, eine der schwierigsten Fragen.

ⁱ Diskussion während der Arbeitstagung *Lyrik heute* des 'Internationalen Kongresses der Schriftsteller deutscher Sprache' in der Westberliner Kongreßhalle am 17.11.1960. Abdruck in: *Akzente*. 8. Jg. Heft 1. Februar 1961. S. 2-60

ⁱⁱ Heißenbüttel wurde am 1.4.1957 beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart Redaktionsassistent von Alfred Andersch in der Redaktion Radio-Essay; am 1.1.1959 übernahm Heißenbüttel von Andersch die Leitung der Redaktion.

ⁱⁱⁱ Dieser 'Seitenzweig' heißt „Oberwasser und Feuerborn“; den Beitrag für die Anthologie *Keine Zeit für Tränen* nannte Heißenbüttel 1976 ausdrücklich: „Material für eine Liebesgeschichte“.

^{iv} Ein Jahr nach unserem Gespräch veröffentlichte Heißenbüttel eine eigenständige Sammlung dieser Herbste: *mehr ist dazu nicht zu sagen. neue herbst*. Das großformatige Buch, auf Wunsch des Verlages samt zweier Vorzugsausgaben von Heinz Edelmann opulent ausgestattet, nimmt die Stelle des fehlenden *Textbuch 7* ein; Heißenbüttel setzte die Reihe 1985 – achtzehn Jahre nach *Textbuch 6* – deshalb mit der Nummer 8 fort.