

»Die Grenze des Sagbaren verschieben«

Ein Gespräch mit Norbert Gstrein

Norbert Gstrein über das »inszenierte Skandalchen« um seinen Roman *Das Handwerk des Tötens*, das *Ressentiment des Provinzlers*, die *Kunst des Engagiertseins* und das *Scheitern der Literatur vor der Wirklichkeit*

K.A.: Im vergangenen Jahr ist Ihr Essay *Wem gehört eine Geschichte?* erschienen, eine Art Verteidigungsschrift gegen eine bestimmte Art der Kritik, die Ihr letzter Roman *Das Handwerk des Tötens* (2003) hervorgerufen hat. Was hat Sie dazu bewogen, sich kritisch mit der Literaturkritik auseinanderzusetzen?

Gstrein: Zur Literaturkritik im Allgemeinen habe ich mich ja nicht geäußert, nur zu der bei meinem letzten Roman, weil es dort so ein kleines, wie ich glaube: inszeniertes Skandalchen gegeben hat. Diskussionshintergrund war die Frage: Wie darf oder kann ein Autor mit der Realität umgehen? Im Jahr 2003 sind vier Bücher ins Gerede gekommen mit dem Vorwurf, sie würden sich in unzulässiger Weise der Realität bemächtigen: *Liebeserklärung* von Michael Lentz, *Meere* von Alban Nikolai Herbst, *Esra* von Maxim Biller und mein Roman. Reale Personen haben geglaubt, sich in diesen Romanen wiederfinden zu müssen, weshalb zwei dieser Bücher – Herbst und Biller – schließlich verboten worden sind.

Das hat man bei Ihrem Roman aber nicht versucht?

Nicht wirklich. Aber es ist eben doch in mehreren Kritiken, wie ich glaube: gesteuert der Hinweis gekommen, man sollte es versuchen – es wäre ein Fall für die Gerichte. Das hätte mich tatsächlich aus sportlichen Gründen interessiert. Ich hätte es nicht unbedingt haben müssen, weil es Zeit kostet und eine große Aufregung ist und ich weiß, dass ich mich da furchtbar hineingesteigert hätte, weil ich zu viele amerikanische Filme gesehen habe, in denen Anwälte Plädoyers halten. Wahrscheinlich hätte ich mich selbst in der Rolle eines grimmigen Verteidigers gesehen. Denn es waren Vorwürfe, die gegen dieses Buch nicht haltbar waren. In meinem Fall ging es darum, dass ich tatsächlich ausgegangen bin von der realen Geschichte eines im Kosovo ums Leben gekommenen Kriegsberichterstatters. Sein Name war Gabriel Grüner. Er hat für den *Stern* geschrieben und zwischen 1991 und 1999 aus Jugoslawien berichtet. Ich habe ihn gekannt, aber es sind nur wenige Eckdaten – Kriegsberichterstatter, Tod im Kosovo –, wo sich meine Fiktion mit dem faktischen Hintergrund deckt. Ich habe gedacht, ich würde so etwas machen wie eine distanzierende Respektsbezeugung, indem ich in den Roman einen Vorspruch hineinsetzte, der lautet: »Zur Erinnerung an Gabriel Grüner, über



dessen Leben und dessen Tod ich zu wenig weiß, als dass ich davon erzählen könnte.« Also eine explizite Aussage, dass ich nicht darüber erzähle, und trotzdem habe ich natürlich – das kann ich mir im Nachhinein zum Vorwurf machen – die entsprechenden Spuren gelegt und damit die sonst möglicherweise schlafend gebliebenen Hunde wachgerufen. Widerspruch wäre aber vermutlich trotzdem gekommen, weil zwei ehemalige Lebensgefährtinnen von Gabriel Grüner Anspruch auf dessen Lebensgeschichte erhoben haben, was ich aus Gründen der Pietät zum Teil auch verstehen kann. Die eine war zum Zeitpunkt seines Todes Redakteurin bei der *Brigitte*, die andere ist Schriftstellerin. Von beiden gibt es auch Bücher...

... die man ja aus Ihrem Essay *Wem gehört eine Geschichte?* auch entschlüsseln kann.

Richtig. Und damit Sie sehen, wie dieser vermeintliche Skandal gemacht worden ist: Die eine Frau, Sabine Gruber, hat ei-

nen Roman geschrieben, der heißt »Die Zumutung« und ist ein halbes Jahr vor meinem Roman erschienen, ein halbes Jahr bevor jemand eine Zeile aus meinem Roman lesen konnte. Und doch gibt es in ihrem Roman die Figur eines Schriftstellers mit Namen Holztaaler, und da ist mir gesagt worden – ich lese solche Bücher sonst ja nicht auf Entschlüsselung hin –, dieser Holztaaler sei ich. Holztaaler aus Gründen der Provinzialität – der Name ist also bewusst gewählt, weil ich aus Tirol stamme –, das klingt ein bisschen wie Rosegger und ein bisschen wie Ganghofer und ein bisschen wie ‚hinter den sieben Bergen‘ und wie ‚aus dem tiefsten Wald kommend‘. Dieser Holztaaler ist also ein Schriftsteller, sehr unsympathisch, der immer andere Leute benutzt und sie aushorcht, um Material für seine Romane zu bekommen. Da denkt man schon: Naja, nicht sehr schön, aber so what. Dann liest man ein bisschen weiter und erfährt, Holztaaler hat vor, einen Roman über die Kriege in Jugoslawien zu schreiben – zu einem Zeitpunkt, da Sabine Gruber kaum wissen konnte, dass ich genau daran arbeite. Das konnte sie überhaupt nur wissen, weil ich mich einmal in Österreich um ein Stipendium beworben habe und sie tief in den österreichischen Literaturbetrieb verwickelt ist und dadurch wahrscheinlich Kenntnis von meinem Exposé bekommen hat. Das ist der eine Hintergrund, gegen den ich mich wehren wollte. Das andere fand ich noch ein bedenklicher: Beatrix Gerstberger, die Redakteurin bei der *Brigitte* ist, hat an die verschiedensten Redaktionen republikauf, republikab unmittelbar vor dem Erscheinen meines Romans einen Brief geschrieben, in dem sie die Behauptung aufstellt, ich hätte sie unter Vorspielen falscher Pietät mehrfach getroffen, um sie auszuhorchen. Tatsächlich habe ich sie überhaupt nie getroffen, aber so ist schon im Vorfeld sehr stark Stimmung gegen den Roman gemacht worden. Denn wenn ein solcher Brief in eine Redaktion kommt, gibt es zunächst überhaupt keinen Grund zum Misstrauen. Von dieser Seite ist dann auch das Gerede gekommen, zu klagen – oder eben doch nicht zu klagen, obwohl man klagen sollte.

Das Spannende an der Sache ist ja, dass offensichtlich in der Literaturkritik eine starke Neigung besteht, fiktionale Texte, die ein reales Geschehen thematisieren, als eine Art ‚bessere Form der Geschichtsschreibung‘ zu interpretieren. Es könnte doch sein, dass eine realistische Erzählweise dieser Lesart noch Vorschub leistet.

Allerdings glaube ich schon, dass ich in meinem Roman ein ästhetisches Verfahren gewählt habe, das genau diesen Umstand thematisiert. Es geht ja um die Geschichte eines Kriegsberichterstatters, dem ich den Namen Allmayer gegeben habe. Paul, ein Journalist, macht sich daran, einen Roman über ihn zu schreiben, und der Ich-Erzähler beobachtet Paul bei diesem Unterfangen, kommentiert ihn auch und nimmt somit die ganze Diskussion, die nachher geführt worden ist, eigentlich schon vorweg. Er problematisiert Pauls Vorhaben: Kann man aus einer realen Tragödie einen Roman machen? Ist das



anständig oder moralisch falsch? Das ist ein Erzählen, das im *Handwerk des Tötens*, noch stärker aber in meinem Roman davor, *Die englischen Jahre*, die Kluft zwischen Fakten und Fiktion nicht zukleistern, sondern sichtbar machen will. In den *Englischen Jahren* wird das besonders deutlich: Da geht es um die Biographie eines nicht-jüdischen Mannes, der vor dem Krieg nach England flieht und sich danach eine jüdische Biographie zulegt. Der Roman erzählt zwei Biographien in einem, aber man hat als Leser den Eindruck, es sei die Biographie einer einzigen Person. Um das etwas genauer zu erklären: Es gibt wechselnde Kapitel, die einen beschäftigen sich mit der Recherche einer Ich-Erzählerin, die anderen spielen in ihrer Imagination – und der Roman versucht zu zeigen, wie groß die Kluft ist zwischen dem, was sie über die Biographie jenes Mannes recherchiert, und dem, was sie sich vorher darunter vorgestellt hat. Das ist eigentlich das Thema all meiner letzten Arbeiten. Darum fand ich auch diese Diskussion so verwunderlich, insbesondere bei professionellen Lesern. Bei

nichtprofessionellen weiß man ja, dass sie manchmal fragen: Was ist die Realität hinter der fiktionalen Wahrheit? Denken Sie zum Beispiel an Tobias Moretti, der den Kommissar in der Fernsehserie *Kommissar Rex* gespielt hat: Wenn der auf der Straße gefragt wird, wie es dem Rex gehe – diese Art von Identifizierung meine ich, und die hätte ich von professionellen Lesern nicht erwartet. Ich glaube, der ästhetische Schock ist die distanzierende Kälte meiner Romane. Ein heutiger Medienteilnehmer ist daran gewöhnt, dass alles mit Emphase, mit sympathischer Nähe wahrgenommen wird. Wenn sich jemand erlaubt, einen distanzierenden Blick auf die Dinge und besonders auf eine Tragödie zu werfen, dann kommt er in ein Zwielficht. Das Bennsche Programm der Kälte ist das Verbotenste, das es in Medienzeiten wie diesen gibt: Man muss immer ein Opfer sehen und mit diesem Opfer mitleiden. Wenn man genau das als Problem sieht, dass man es sich mit dem Mitleiden zu einfach macht, dass diese Nähe zu Opfern nicht oder vielleicht nur in einem Umkehrschluss, als Nähe durch Distanz, zu haben ist, dann hat man in der Rezeption ein klares Problem, weil die Erwartung eine andere ist.

Der Titel Ihres Romans erinnert ja deutlich an Cesare Pavese's *Das Handwerk des Lebens*. Welche Bedeutung hat diese Verknüpfung für Sie?

Pavese hat für das Buch natürlich eine Rolle, wenn auch eine hochstaplerische gespielt. Hochstaplerisch deshalb, weil ich sehr früh wusste, dass ich den Roman so nennen würde, und dabei natürlich den Titel von Pavese's Tagebuch im Kopf hatte, aber nicht viel mehr dazu. Der Roman wird dann aber auf Pavese's Selbstmord hinerzählt, denn mein Held Paul bringt sich ja am Ende auch um – eine kleine Hommage –, und in dem Hotelzimmer, wo das geschieht, findet sich ein Blatt Papier mit dem letzten Satz aus Pavese's Tagebuch: »Ich werde nicht mehr schreiben.« Im Falle meiner Figur weiß man nicht, warum dieser Selbstmord. Kann sein, dass die Figur zu sehr in eine Dreiecksgeschichte verstrickt ist, es kann aber auch sein, aus einem Ungenügen an seinen Versuchen, über den Krieg zu schreiben.

An einer Stelle heißt es ja auch: »Ein Toter macht noch keinen Roman.«

Ja, das war auch so ein ‚mich selbst bei den Zügeln nehmen‘, der Versuch einer

solchen Distanzierung. Es gibt einen realen Toten, und das ist für einen Roman zu wenig. Das weiß ich so gut, wie es auch die späteren Kritiker zu wissen geglaubt haben.

Sie sagen, Sie greifen in Ihrem Roman quasi schon der Diskussion voraus. In den Englischen Jahren heißt es am Anfang: »Er hätte bei seinen Dorfgeschichten bleiben sollen.« Das taucht auch nochmal im *Selbstportrait mit einer Toten auf und in einer Rede von Ihnen zu den Erich-Fried-Tagen*. Ist das eine Kritik, die Sie persönlich gefürchtet und daher vielleicht schon vorweggenommen haben?

Es ist beides, Befürchtung und Realität – und wahrscheinlich auch Ressentiment des Provinzlers, der ich ja immer bleibe, gegenüber der Hauptstadt Wien. Es gibt so eine bestimmte Art von Wahrgenommenwerden in Österreich, und wahrscheinlich nicht nur dort, wenn man als Autor ein erfolgreiches erstes Buch hat, daß man immer wieder darauf zurück definiert wird. Vielleicht ist das eine Sache, die ich gar nicht so beklagen sollte, denn fast jeder Autor wird in einer bestimmten Weise folklorisiert. Mein erstes Buch *Einer* war erfolgreich, und seither bin ich eben für Leute, die das so brauchen, der Tiroler Schriftsteller, der einmal eine schöne Dorfgeschichte geschrieben hat. Dabei ist es für viele eine Art Paradoxon, als wär's ein Wunder, dass jemand mit einer Herkunft aus dem Gebirge lesen und schreiben gelernt hat, und ich muss mich in einem fort nochmal und nochmal und nochmal rechtfertigen. So kriege ich von meinen Wiener Freunden mitunter die besonders freundliche Empfehlung, ich solle doch zurückgehen nach Tirol und lieber Skigeschichten schreiben. Als wäre ich durch ein Mißverständnis in ein Milieu geraten, in das ich nicht gehöre.

Richtet sich Ihr Vorwurf gegen das Traditionelle an sich? Braucht nicht jeder irgendwo sein »Tirol«?

Es gibt da diesen wunderbaren Titel eines Gedichtbandes von Friederike Mayröcker: *Mein Arbeitstirol*. Aber zum Traditionellen: Meine erste Dorfgeschichte war eigentlich keine Dorfgeschichte, sondern hat nur in einem Dorf gespielt. Sie war formal sehr ambitioniert und ist zu einem Zeitpunkt in Österreich erschienen, wo man eigentlich mit dem sogenannten Antiheimatroman keinen großen Stich mehr machen können, weil das Feld einfach abgegrast war. Das

wusste ich nicht. Ich habe da einfach hineingegraben, und es war wohl mein Glück, dass meine Ambition vor allem auch eine formale Ambition war und nicht das Erzählen einer einfachen oder gar simplen Geschichte.

Aber Sie bedienen sich ja nicht der formalen Techniken der Avantgarde, der eines Jandl, einer Mayröcker oder Jelinek, sondern stehen doch eher in der Tradition eines Stifter, vielleicht vergleichbar mit Sebald – eine Tradition, die eigentlich doch mit Ihnen auch enden könnte...

(lacht) Ich hab's ganz schwer, mich da zu positionieren. Es gibt in Österreich zwei tote Enden: das eine ist das, was sich als Avantgarde bezeichnet, und das andere ist das Engagement. Und manchmal greifen diese toten Enden ineinander und haben so die letzten Lebenszuckungen. Zuerst unbewusst und jetzt mehr und mehr bewusst wende ich mich gegen beide Richtungen. Ich bin ja schon, um es einmal ganz kokett zu sagen, sehr raffiniert. Von meinen Texten würde ich behaupten wollen, dass sich darin formal tatsächlich sehr viel abspielt, aber möglichst so, dass ein Leser, der das nicht sehen will oder kann, sie immer noch konventionell zu lesen vermag. Ich mag avantgardistische Verfahren nicht, wenn sie mir mit der Faust aufs Auge gedrückt werden, wenn ich sehe: Frau X oder Herr Y schlägt jetzt Salti vor mir und ich soll das bewundern – aber der Aufwand hat lediglich einen mageren sprachreflexiven oder sprachkritischen Effekt. Es ist ein Wunderkerzenaufwand. Ich versuche diese Dinge mitzubedenken. Meine letzten beiden Romane sind, was die Mikrostruktur, die Satzstruktur betrifft, vielleicht konventioneller, jedoch nicht, was das Gesamtgefüge angeht. Da nehme ich schon für mich in Anspruch, dass das ganz vorn zu stehen versucht und nicht hinterherhinkt.

Bei Ihren letzten beiden Romanen scheint sehr deutlich durch, dass Realität nicht darstellbar ist. Wie kann Realität Ihrer Ansicht nach verarbeitet werden?

So generalisiert lässt sich diese Frage kaum beantworten. Im *Handwerk des Tötens* ging es für mich beispielsweise darum, paradoxe Erzählprämissen zu finden, um dann vielleicht genau aus dem Paradoxon heraus eine Realität darstellen zu können. Ich mache es mir natürlich vergleichsweise einfach, indem ich als Voraussetzung sage: Man kann nicht angemessen über den Krieg schreiben. Wie auch immer man über

den Krieg schreibt, die Realität ist auf jeden Fall schrecklicher. Das heißt, Schreiben über den Krieg bedeutet immer auch: Man wird scheitern. Und ich mache es dann so, dass ich mir verschiedene andere Versuche, über den Krieg zu schreiben, anschau und zu jedem einzelnen sage: So geht es nicht. Jeder Versuch, der mir vorliegt, ist also ein Fehlversuch. Aber dadurch, dass ich all diese Fehlversuche zu beschreiben versuche, kreise ich eine Leerstelle ein, und in dieser Leerstelle könnte genau der Effekt liegen, dass ich doch etwas über den Krieg sage. Mit der hässlichen Voraussetzung natürlich, dass ich damit eine ganze Reihe von Kollegen angreife. Daran knüpft auch das zweite Entschlüsselungsspiel an, das es um meinen Roman gab: welche österreichischen oder auch nicht-österreichischen Schriftsteller sich hinter welcher Position zu den Kriegen in Jugoslawien verbergen könnten. Darum gab es insbesondere in den österreichischen Medien ein wildes Rätselraten. Es sind Namen genannt worden, natürlich solche, an die man sofort denkt, wenn von Jugoslawien die Rede ist, etwa Peter Handke, aber es waren auch Namen dabei, an die ich nicht einmal im Vorbeigehen gedacht hätte. Besonders überdreht fand ich, als für eine dieser Schriftstellerfiguren gleich drei Namen genannt wurden, und zwar eine Figur, die sich im Roman als Antifaschist geriert und im Verdacht steht, zu Hause seine Frau zu schlagen. Und ich dachte mir: Ich weiß zwar nichts über die Familienumstände meiner österreichischen Kollegen, aber wenn da gleich drei Namen genannt werden, dann müssen die Schriftsteller genau die Teufel sein, als die ich sie manchmal sehe. (lacht) Inklusive mir selbst, versteht sich.

Wenn Sie schon von den »Kollegen« sprechen: Wie steht es um Ihre Vorbilder? Das *Selbstportrait mit einer Toten* erinnert ja mitunter in seinen monologisierenden Phasen an Thomas Bernhards Werk. Ist das gewollt?

Dass es fast schon Bernhard-epigonal klingt, ist durchaus so gewollt. Ansonsten muss man sich vor Bernhard sehr in acht nehmen, weil er tatsächlich ein Zentralgestirn ist, an dem man sich verbrennen kann. Es existieren genug Bernhard-Epigonen, denn er ist ja auch ein Autor, in dessen Duktus man sehr leicht verfallen kann. Es gibt einen österreichischen Autor, Antonio Fian, der, wenn ich mich richtig erinnere, Thomas Bernhard zu Lebzeiten aufgefördert hat, sich mit ihm auf eine Alm zurückzuziehen und um die Wette zu schreiben, wer von ihnen beiden ein besseres Bernhard-Stück

zustandebringt. Und das trifft schon ganz gut den Punkt. Bernhard ist ein Höhepunkt und gleichzeitig das Ende einer bestimmten österreichischen Literaturtradition, und sich von ihm zu emanzipieren, ist sehr schwer. Auch dieser österreichkritische Gestus, der bei Bernhard noch etwas stark Authentisches hat, hat sich für mich längst abgenutzt. Der österreichische Schriftsteller als Österreichkritiker macht mich inzwischen sehr, sehr müde. Also, wenn ich einen österreichischen Autor über Jörg Haider sprechen höre, werde ich einfach nur noch müde. Weil ich eine Zeitlang den Eindruck hatte, dass dadurch ausgerechnet eine Figur wie Jörg Haider so etwas wie der größte gemeinsame Nenner einer Nationalliteratur werden könnte. Ich glaube, es gibt für alles einen Sättigungsgrad. Lange Zeit hat etwas seine Richtigkeit und seine Rechtfertigung, und dann drehen sich die Dinge um und werden folkloristisch. Die Erwartung auch an einen Autor, wenn er zufällig einen österreichischen Pass hat, er müsste sich jetzt dazu äußern – und wenn er sich nicht bis zum dritten Satz dazu geäußert hat, steht er unter Verdacht, er könnte da im Trüben fischen.

Aber muss man nicht eher mit solchen Zuschreibungen – wenn Sie etwa sagen, dass man als Tiroler bei seinen Dorfgeschichten bleiben sollte – arbeiten, statt sich abhängig zu machen davon, ob man nun als engagierter oder nicht-engagierter Autor auftreten möchte?

Ich verstehe mich auf einer anderen Ebene mittlerweile durchaus als engagierter Schriftsteller, obwohl ich es im klassischen Sinne überhaupt nicht bin, weil ich, ohne es mir auszusuchen, plötzlich Romane schreibe, die einfach politische Romane sind. Aber ich vertrage dieses risikolose Engagement nicht, dieses Engagement des Immer-alles-gewusst-Habens, des Immer-alles-Wissens und Immer-auf-der-richtigen-Seite-Seins. Insbesondere in Österreich sind das ja immer auch, mit wenigen Ausnahmen, einerseits Staatskritiker und andererseits Nutznießer in Personalunion. Als 2000 diese ungeliebte rechtspopulistische Regierung kam, da gab es einen Bus mit österreichischen Künstlern, Schriftstellern und anderen, der nach Berlin gefahren ist, um dort gegen die Regierung zu demonstrieren – und für diesen Bus hat man um Regierungsgeld angesucht, und die Regierung hat dafür bezahlt. Das ist die österreichische Situation. Und das hat man immer wieder, das hat man auch in den Jelinekschen Hakenschlägen, die einmal sagt, sie macht kein Stück mehr, und

am nächsten Tag macht sie doch wieder ein Stück in Österreich. Diese Hysterie hängt, glaube ich, mit der immer noch nicht ganz abgeschlossenen Nationsbildung zusammen. Man war sich der österreichischen Nation nicht sicher genug gleich nach dem Zweiten Weltkrieg, denn davor haben viele Österreicher schlichtweg großdeutsch gedacht – das ist schiefgegangen, wie sogar starrköpfige Leute einsehen mussten –, und jetzt musste man der Welt erklären, dass man etwas anderes ist, also einerseits das erste Opfer Hitlers, was natürlich nicht gestimmt hat, und andererseits überhaupt etwas anderes. Man ist kein Piefke, man ist zwar deutsch, aber doch ganz etwas anderes. Und deswegen hatte die österreichische Literatur, gewollt oder ungewollt, eine Zuschreibung, was nationsbildende Kriterien betrifft. Und deswegen konnten sich Autoren, die auch von der Politik hofiert worden sind, immer bedeutender fühlen, als sie in Wirklichkeit waren.

Sie leben ja jetzt in Deutschland. Verändert das Ihr Österreich-Bild und ist das eine bewusste Distanzierung?

Nein, das hat sich so ergeben, dass ich seit fünfzehn Jahren nicht mehr in Österreich lebe. Allerdings habe ich auch nie eine echte Entscheidung getroffen, irgendwoanders zu leben. Man könnte das als ständige Fluchtbewegung ansehen. Ich hab's mir ein bisschen leicht gemacht: Immer, wenn es mir an einem Ort nicht mehr gefallen hat, bin ich an einen anderen Ort gegangen. Manchmal gab's irgendwo eine Freundin. Man tut eben vieles aus privaten Gründen, und dafür jetzt einen größeren, nicht-privaten Grund finden zu wollen, hat etwas Unehrlisches. Wobei ich inzwischen glaube, dass diese Fluchtbewegung nicht zufällig ist, weil ich in Österreich vermutlich nicht auf gleiche Weise arbeiten würde, weil ich in diese Hysterisierungen nicht verwickelt sein möchte. Ich möchte darin keine Rolle spielen, vor allem nicht die Rolle, die mir zugewiesen würde. Aus der Position könnte ich nicht schreiben, zumindest nicht das schreiben, was ich schreiben will.

Aber eine gewisse Rolle spielt Österreich in Ihren Texten ja schon. Auch wenn z.B. der Erzähler in Ihrem letzten Roman in Hamburg wohnt, ist er ja Österreicher...

Das ist so eine Absicherung gegen die Kritik: Ich mache aus dem einen Österreicher, damit sich niemand dann fragen kann, warum

es in diesem Text Austriazismen gibt. Das ist also ein ganz billiger Trick. Ich habe ja auch in den *Englischen Jahren* – das ist ein ähnlicher Trick – eine Ich-Erzählerin. Nun weiß ich zwar nicht, was an den Universitäten mittlerweile gelehrt wird: ob es so etwas wie eine weibliche Art des Schreibens gibt – jedenfalls aber wusste ich genau: wenn ich eine Ich-Erzählerin habe, dann kommt bestimmt jemand und sagt: »Eine Frau schreibt nicht so.« Und das wollte ich einfach nicht hören. Darum habe ich in diesem Buch am Ende eine Diskussion zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Freund Max, und sie erzählt ihm die Geschichte und sagt: »Max, ich habe keine Lust, das aufzuschreiben. Schreib du es.« Und dann sagt er: »Aber dann müsste ich es ja aus deiner Perspektive schreiben und auch zugeben, dass in Wirklichkeit ein Mann dahintersteht, sonst kommt wieder einer von der Uni und sagt, eine Frau schreibt nicht so.« Und trotzdem kriegt man natürlich so eine Kritik, weil es Leute gibt, die das Buch nicht zuende lesen.

War diese Diskussion um Ihr letztes Buch nur ein Schock für Sie oder hat sie letztlich auch einen positiven Effekt gehabt, zum Beispiel auf die Verkaufszahlen?

Das ist ja das einzig Schlimme an diesem Skandalchen, dass es inzwischen kein Schwein mehr interessiert. (*lacht*) Schauen Sie, über den Verlauf des Prozesses gegen Maxim Biller ist immer wieder in den Zeitungen berichtet worden, und es hat einfach niemanden interessiert, niemand wollte deshalb dieses Buch kaufen. Das wäre vielleicht vor zwanzig Jahren noch anders gewesen, aber die Medienbedingungen haben sich so sehr geändert. Ich glaube, ich habe kein einziges Buch mehr verkauft deswegen. Für mich war dieses Skandalchen aber auch kein Schock. Es hat mich höchstens in so eine provinzielle, fast schon Kohlhaas-Situation gebracht. Ich sah mich schon zwei Pistolen umschnallen und mit den Leuten Tacheles reden. Das war alles, sonst nichts. Am meisten daran stört mich, dass ich Zeit verloren habe, dass ich jetzt zögere, etwas Neues zu beginnen, und doch längst schon woanders sein könnte, nur weil ich mich in meiner lächerlichen Ehre angegriffen gefühlt und gedacht habe, ich müsste mich verteidigen. Aber es hat überhaupt keinen Sinn, sich zu verteidigen – das habe ich bei der Aufnahme von *Wem gehört eine Geschichte?* wieder gesehen: Es gab sehr gute und ganz furchtbare Besprechungen, und die Positionen waren häufig von vornherein klar. Wie ich in dem Buch argumentiere, interes-

siert kaum jemanden. In den ablehnenden Kritiken geht man noch nicht einmal auf die Argumente ein, sondern sagt nur, es sei unanständig. Insofern lohnt sich die Mühe nicht. Das ist das, was man dabei lernen kann – sonst nichts.

Und Sie haben jetzt sozusagen Hemmungen, ein neues Buch zu beginnen?

Ich empfinde es ja als Glück, dass ich mir immer noch ein anderes Leben vorstellen kann. Dass ich mir vorstellen kann, ich könnte auch etwas ganz anderes tun – was ja nicht wahr ist, weil einem mit zunehmendem Alter, was auch immer man macht, die Alternativen verlorengehen. Aber ich denke immer noch in Alternativen und dass es schon schön wäre, etwas anderes zu machen, etwas, das mit der wirklichen Welt zu tun hat und nicht immer in einem Zimmer stattfindet, verbunden mit Einsamkeit. Aber sowie ich nachdenke, was ich machen könnte, sieht es nicht gut aus – und aus schierer Alternativlosigkeit fange ich einen neuen Roman an.

Sie haben ja Mathematik studiert. Wie kamen Sie zum Schreiben? Und spielt die Mathematik heute noch eine Rolle für Sie?

Es gibt ja bekanntlich keine Ausbildung, die einen mehr oder weniger dazu disponieren würde, zu schreiben. Vermutlich wird es Germanistikstudenten in frühen Semestern geben, die glauben, sie kriegen da auch eine Art Ausbildung oder durch den Geruch von Literatur kommt der Heilige Geist über sie oder die Muse und das wird dann was. Aber ich will nicht zu salopp darüber sprechen. Ich habe aus Langeweile zu schreiben begonnen, unmittelbar nach dem Abitur, der Matura. Das war eine Zeit, die sehr langweilig war, und da habe ich jeden Tag eine Geschichte geschrieben, eine vermutlich furchtbar schlechte, in Schülermanier mit Einleitung, Hauptteil und moralisierendem Schluss, in dem ich die ganze Welt retten wollte – engagiert eben. Das war also ein nicht sehr ernsthafter Anfang. Der ernsthafte Anfang kam später und hatte mit dem Weggehen zu tun, damit, dass

ich ein Jahr in Kalifornien war, also weg aus der Gegend und aus allem, was ich damals Zuhause genannt habe. Eigentlich war das völlig verrückt, denn ich hätte unter Palmen liegen sollen und habe mich stattdessen plötzlich mit einem kleinen Tiroler Dorf beschäftigt. Das war auch die Zeit, wo mir klarwurde: Ich will nicht Mathematiker werden. Dadurch ist dann Zeit frei geworden, und ich habe mich vor der Uni herumgedrückt und musste mit den Nachmittagen etwas anfangen. Und dann habe ich eben angefangen, mein erstes Buch zu schreiben.

Sie sagten gerade: Schreiben als Einsamkeit, Schreiben gegen die Langeweile – vielleicht auch gegen die Einsamkeit?

Ich bin kein Freizeitmensch. Es gibt keine anderen Beschäftigungen, die mich sehr erfreuen würden. Meistens sieht bei mir der Plan so aus, dass ich zuerst in der Stadt herumlaufe, so lange, bis ich das Herumlaufen nicht mehr aushalte, und dann gehe ich nach Hause und setze mich an den Schreibtisch.

Inwiefern wirkt sich die Mathematik auf Ihren Erzählstil aus? Verleiht sie ihm womöglich eine gewisse Glätte, eine Reflektionsweise, die auf eine bestimmte Lösung hinausläuft, die also eher etwa bewältigt als etwas aufwirbelt?

Für mich war das Schreiben auch eine Flucht aus der Mathematik. Ich war sehr ambitioniert als Student. Schon als Schüler hatte ich ein Buch mit dem Titel »Ungelöste und unlösbare mathematische Probleme«. Nun wollte ich natürlich nicht die unlösbaren lösen, aber die klassischen ungelösten Probleme der Mathematik, und ich habe damals gedacht, die Welt hat auf mich gewartet und ich könnte mit den Methoden, die mir als Schüler zur Verfügung standen, diese berühmten Probleme, die heute, allerdings mit der höchsten Mathematik, zum Teil gelöst sind, lösen. Ich habe als 16-20jähriger Tage und Wochen damit zugebracht, über diese Probleme nachzudenken, und habe dann als Student gemerkt, dass mir das alles zu steil werden könnte. Es hat mich völlig verrückt gemacht, Dinge nicht lösen zu können, ich habe da, fast wie ein Kampfhund, der sich in etwas verbeißt, nicht mehr losgelassen, und das hat mir Angst gemacht. Also habe ich einen Ausweg gesucht – und gefunden. Schreiben ist ja kein Problemlösen, weil es eben nicht, wie in der Mathematik, zumindest bis zu einem gewissen Grad, immer eine elegante und eindeutige Lösung gibt. In der Mathematik steht man vor einer Hürde und muss drüberspringen, im Schreiben gibt's diese Hürde nicht – und wenn es sie doch gibt, kann man links oder rechts dran vorbeilaufen oder sich drunter durchschwingen. Geblieben ist mir aus der Mathematik eine Vorliebe für Symmetrien und Zahlen, und ein Teil meiner Arbeit besteht darin, diese mathematischen Spuren in meinen Texten zu verwischen, damit

Anzeige

VERLAG C. WEIHERMÜLLER



Aus dem Verlagsprogramm:

„Es iz Geven A Zumertog“ – Das Wilnaer Ghetto im Spiegel seiner Lieder

Sima Skurkovitz: Sima

Pejo Jaworow: Den Schatten der Wolken nach.

Jáchym Topol: K Vodojemu 24. Zwischen Kirche und Western

Ireneusz Iredyński: Der Mensch der Epoche/ Człowiek epoki.

Václav Hrabě: Litanei vom endenden Morgen.

Ivan Blatný: Landschaft der neuen Wiederholungen.

Demnächst:

Eliezer Sharon: Le passé dépassé – Jenseits der Vergangenheit.

„Wieder L.S. werden. Der kleine verfolgte Jude mit all den Gedanken der Vergangenheit.“

Erinnerungen an eine jüdische Kindheit im von den Nazis besetzten Frankreich.

Mit einem Vorwort von Paul Spiegel.

DÜSSELDORFER STRASSE 109, 51379 LEVERKUSEN

TELEFON: 0214 / 41292, FAX: 0214 / 8404440

E-MAIL: INFO@ZENTRAL-ANTIQUARIAT.DE

HTTP://WWW.ZENTRAL-ANTIQUARIAT.DE/VERLAG.HTM

man nicht merkt, wie möchtegernperfektionistisch das alles aufgebaut ist. Perfektion ist ja häufig etwas Lebloses. Perfekt ist zum Beispiel ein Kristall mit glatten Flächen, strengen Linien, genauen Winkeln – aber ein Kristall ist tot. Ich beobachte mich dabei, dass ich gegen diesen heftigen Wunsch nach Symmetrie künstlich Störfaktoren in meine Texte einbauen muss. Ich fürchte, für diesen Wunsch hätten die Psychologen eine ganz bestimmte Erklärung...

Man spricht ja gerne von der »Passion des Schreibens«. Inwiefern ist das Schreiben eine Passion für Sie?

Es ist die einzige Möglichkeit für mich, am Leben zu bleiben – der einzige Weltzugang, der für mich interessant genug ist, dass ich weitermache. Verzeihen Sie das Pathos, aber ich bin eben so – ich mache auch hinten und vorne Anführungszeichen, wenn Sie wollen. (*lacht*)

In Ihrem letzten Roman gibt es ja verschiedene Ebenen der Betrachtung desselben Gegenstandes. Was glauben Sie, wie weit man so ein Spiel treiben kann? Könnte der nächste Roman zum Beispiel von einem Kritiker handeln, der über einen Autor schreibt, der über einen Reporter schreibt, der... und so weiter?

So ein Spiel darf vor allem nicht zum Selbstzweck werden. Ich glaube, bei dem Thema hatte es seine Rechtfertigung. Ich glaube aber auch, dass ich damit an einem Endpunkt angelangt bin und dass dieses zögerliche Neuanfangen auch damit zusammenhängt, dass ich wusste, das habe ich jetzt ausgereizt und ich muss mir etwas ganz Neues überlegen. Man könnte das nicht weitertreiben, weil dann auch die Lesbarkeit leidet und der Ertrag im äußersten Fall ein geringer ist, so dass jemand einem bei müßigen Kunststücken zuschauen müsste.

Sie hatten eben die Nachteile dieses Skandals um Ihren Roman betont. Es wird aber doch auch Vorteile geben, wenn man einen erfolgreichen Roman geschrieben hat und Suhrkamp-Autor ist. Wie sieht das im Verlag aus, wenn man sozusagen einen Coup gelandet hat? Ist man dann für bestimmte Zeit erstmal »gerettet«?

In Sicherheit ist man nie. Man hat hinter sich ganz deutliche Verkaufszahlen,

die aber nicht allein ausschlaggebend sind. Man sollte jedoch wissen, mit welcher Stärke man sich im Verlag bewegen kann, und das hat ganz deutlich mit diesen Zahlen und der Erwartung besserer Zahlen zu tun. Da muss man sich nichts vormachen.

Aber dann hat sich die Suhrkamp-Politik doch offensichtlich ein wenig geändert. Dieser Spruch: »Einmal – oder auch: fünfmal – Suhrkamp-Autor, immer Suhrkamp-Autor« scheint ja so nicht mehr zu stimmen...

Ach, das hat ja auch nie so ganz gestimmt. Die Idee und den Anspruch gibt es zwar, und man kann deutlich sehen, bei welchen Autoren das auch jetzt gewollt ist oder nicht. Aber es gab immer schon diese Debüts in der Edition Suhrkamp, die kein Mensch beachtet hat. Man kann auch ganz trocken sagen: Da sind mehrere Windhunde auf die Rennstrecke geschickt worden, und man schaut einmal, wie die sich halten – und wenn's gut geht, macht man mit ihnen weiter. Die Autoren konnten in der Regel gar nichts dafür oder dagegen tun. Sie sind auf diese Bahn gesetzt worden, und es gab keine Besprechungen und keinen Verkauf, und mit dieser Bilanz waren sie dann im Verlag. Ich war eine Ausnahme in der Reihe, ich hatte Glück. Aber es gibt genug Namen, die nur einmal oder vielleicht noch ein zweites Mal und dann nie wieder irgendwo aufgetaucht sind.

Möchten Sie uns etwas über Ihr nächstes Projekt erzählen?

Ich wollte eigentlich nicht unbedingt wieder ein Buch schreiben, das in die Vergangenheit zurückführt. Man liest so viel, gerade jetzt in Zusammenhang mit dem 8. Mai, und man schaut sich auch als Autor dabei zu, wenn man selbst schon wieder auf so eine Geschichte stößt, und will das eigentlich nicht. Ich versuche jetzt aber eine Geschichte zu schreiben, die sich zwischen 1945 und 1990 abspielt und die möglichst – obwohl dieser Anspruch natürlich großwahnsinnig ist – den Kalten Krieg erklären soll und alles, was mit '68 war, und so weiter. Aber ich hab da einen... also, das muss ein Jugoslawe sein, der als 20-jähriger 1945 seine Frau und die fünfjährige Tochter verlässt und nach Argentinien geht – mutmaßlich belastet, nicht sicher, aber mutmaßlich ein Kriegsverbrecher. Die Frau glaubt, er ist gestorben, aber in Wirklichkeit beginnt er in Argentinien ein neues Leben,

heiratet ein zweites Mal, wird dort wohlhabend und kommt 1990 zurück, wie es viele ja getan haben von diesen Exilanten, um die Kriege in Jugoslawien mitzufinanzieren. Und er lässt in Argentinien wieder eine Frau und eine fünfjährige Tochter zurück. Das Ganze ist also spiegelbildlich angelegt. 1990 ist er 70, er selbst nennt sich einen Antikommunisten und ist natürlich mutmaßlich viel mehr als nur das. Das ist der Erzählrahmen, und es soll vergleichsweise konventionell erzählt werden: keine Zweifel, keine Reflexionen, alles geradeaus, als hätte es nie die sogenannte Moderne gegeben, also: Erzählen wie ein Dummkopf. Am Schluss aber soll alles doch irgendwie eine Wendung nehmen, die das noch einmal aufhebt.

Wie stehen Sie als Autor zu Ihren Figuren? Ist das ein emotionales, ein intimes Verhältnis?

Ich hatte das nie und habe immer Autoren, die davon gesprochen haben, beneidet. Faulkner zum Beispiel erzählte von seinen Figuren, als wären es reale Personen. Ich hingegen habe meine bisher immer distanziert wahrgenommen, während sich das jetzt zu ändern scheint. Es gibt Figuren, von denen ich ganz deutliche Vorstellungen habe, wie sie sein müssen. Es wächst fast täglich irgend etwas zu ihrer Biographie hinzu, und ich sehe sie vor.

In Ihrem Essay *Wem gehört eine Geschichte?* erwähnen Sie, wenn ich mich richtig erinnere, dass Sie versuchen, die Elemente der engagierten Literatur mit den Elementen des Nicht-Engagements zu verbinden. Ist zum Beispiel im *Handwerk des Tötens* die Kriegsthematik der Mantel des Nicht-Engagements, in dem das Engagement auftritt?

Also, die erste Ebene ist die Kritik des Engagements – was ich vorhin damit meinte, zu allen möglichen Versuchen, über den Krieg zu schreiben, nein zu sagen. Für mich ist das eine Form des Engagements, sich mit der engagierten Literatur zu befassen und sie zu kritisieren, ohne aus den Augen zu lassen, womit sie sich beschäftigt. Die Hoffnung ist, das dann um eine Dimension zu erweitern – wie in der modernen Physik, wo man weiß, dass der Beobachter das Beobachtete verändert. Denn genau so möchte ich auch erzählen. Wenn ich beispielsweise ein politisches Thema aufgreife, dann möchte ich über den Erzähler erzählen und mich fragen: Warum interessiert den das, warum macht

er das, macht er das tatsächlich aus nachvollziehbaren, redlichen Motiven, ist er ein Egomane, ist er narzisstisch? Solche Dinge eben. Und darüber äußert sich natürlich auch die eigene Perspektive: Ich weiß ja nichts vom Krieg aus eigener Anschauung, ich weiß nur etwas darüber, wie von ihm berichtet wird, und ich weiß etwas von Nachkriegslandschaften.

Waren Sie mal im ehemaligen Jugoslawien?

Ja, aber eben ausschließlich nach dem Krieg. Ich war sehr viel in Bosnien unterwegs, immer wieder, wochenlang, und das, was ich dort gesehen habe, war auch ein wesentlicher Grund, den Roman zu schreiben, insbesondere die Leere der Nachkriegslandschaften. Diese zerstörten Dörfer dort sind so beredt, dass man sich fast automatisch dabei beobachten kann, wie ein Prozess in einem in Gang kommt, dass man mehr darüber wissen will – der Wunsch nach Erkenntnis: was ist da gewesen? Für mich gibt es fast nichts Beredteres als diese leeren, diese menschenleeren Nachkriegslandschaften.

An welche Quellen haben Sie sich gewendet, um an Informationen zu kommen?

Also, einerseits habe ich eine kroatische Freundin. Und dann habe ich sehr beliebig angefangen: Ich habe einen Atlas aufgeschlagen und einen Ortsnamen gefunden: Slavonski Brod. Das hat für mich sehr schön geklungen, und dann bin ich ganz zufällig dort zuerst hingefahren. Das war, glaube ich, ein sehr glücklicher Zufall. Es handelt sich dabei um eine Bezirksstadt, zwei Stunden von Zagreb und zwei Stunden von Belgrad entfernt, in Kroatien an der Grenze zu Bosnien. Sie liegt an der Save, und die Save ist dort ein ganz breiter Fluss, und das, was ich da atmosphärisch wahrgenommen habe, hat mich sehr stark an die Afrika-Romane von Naipaul erinnert. Bosnien, von dem ich überhaupt nichts wusste, war so etwas wie das Afrika seiner Romane für mich.

Wie gehen Sie ans Schreiben heran? Sammeln Sie zuerst die Fakten, oder wie finden Sie die Themen, über die Sie schreiben möchten?

Wenn ich weiß, worüber ich schreiben möchte, dann sammle ich Fakten – das ist einfach die Voraussetzung für Romane, die sich mit historischen Ereignissen befassen,

und dafür muss man natürlich Dinge wissen, damit man nicht ins Leere tappt. Ganz wesentlich aber ist für mich nach dem Sammeln der Fakten, dass dann ein Prozess des Vergessens einsetzt. Ich lese fast alles, was ich in die Hände bekommen kann, und dann muss ich einen Weg finden, um dieses Angelesene nicht wie angelesen geschrieben erscheinen zu lassen. Dazu braucht es einen vergleichsweise langen Prozess des Halbvergessens und des Wiedererinnerns. Dadurch wird das dann auf eine Weise geordnet in meinem Kopf, auf die ich vertrauen kann. Es gibt für mich nichts Schlimmeres als eine Prosa oder Romane, in denen man ganz deutlich sieht: Aha, da hat er den Baedeker gelesen, deshalb erhalte ich jetzt diese Beschreibung von Neapel – und nach zwei Seiten Beschreibung geht dann die Handlung weiter. Das ist ganz, ganz furchtbar. Sich so mit einem fremden Thema, wie es für mich Jugoslawien war, vertraut zu machen, jedenfalls mir selbst vorspielen zu können, dass es mir vertraut wäre, braucht bei mir insbesondere, dass ich die gleiche Information aus ganz verschiedenen Quellen lese, so dass es Überlagerungen gibt. Viele dieser Dinge, die ich lese, sind vollkommen redundant, aber ich kriege dann ein Gespür dafür, was wichtig ist und was nicht, wenn ich die gleiche Geschichte zum zehnten Mal in einer leichten Verschiebung gelesen habe. Dadurch besteht die Gefahr nicht so sehr, dass ich etwas zum Beispiel wie eine große Neuigkeit erzähle, das vor diesem Hintergrund eine Banalität ist, die jeder kennt. Das, was dann nicht in den Roman hineingepackt wird an Information, ist mindestens gleich wichtig wie das, was hineingepackt wird. Es muss ein Vielfaches davon sein, damit das, was drin ist, einigermaßen sicher und selbstverständlich erscheint und der Leser den Eindruck kriegt: Der weiß bescheid – ohne daß es wie ein ausgestelltes Bescheidwissen wirkt.

Was denken Sie: Durch was entsteht Kitsch oder Schwulst?

Ich weiß nicht, aber Sie müssten das ja eigentlich wissen: Was ist denn Kitsch? Gibt es dafür eine Definition? Na gut, zunächst gibt es ja auch zwei Sorten von Kitsch: den »rosa Kitsch«, den kennt jeder, und den »schwarzen Kitsch«, der sehr viel schwerer erkannt wird. Dieses emphatische Empfinden mit Opfern zum Beispiel – und damit meine ich nicht ausschließlich NS-Opfer, auch wenn man daran natürlich als allererstes denkt –, da wird ganz viel Humbug getrieben. Eine Nähe sich zum Beispiel anzumaßen, die man gar nicht

haben kann, das finde ich ganz problematisch. Und dann noch dieser Wunsch nach Deckungsgleichheit zwischen den Dingen und der Sprache, als ob es dazwischen keine Differenz gäbe. Meine Strategie in den letzten Büchern war, wie gesagt, diese Differenz sichtbar zu machen, größer zu machen und aus dem Größermachen dieser Differenz einen Erkenntnisgewinn zu ziehen. Andererseits, und genau gegenteilig, ist es das größte schriftstellerische Gelingen, so gut zu erzählen, dass man diese Differenz fast nicht mehr wahrnimmt. Das erscheint mir allerdings bei bestimmten Themen gerade wieder problematisch zu sein, weil dadurch die Dinge konsumierbar gemacht werden: Wenn man dann eine Träne verdrückt, »weil das alles so traurig ist, dass die Juden umgebracht worden sind«, dann ist das, finde ich, zu wenig. Es braucht für mich heute darüber hinaus eine andere Rechtfertigung, wenn man sich schreibend damit beschäftigt, als nur eine und noch eine Schreckensgeschichte zu erzählen, die es in der Summe, glaube ich, erträglicher machen. Es soll aber gerade nicht erträglicher gemacht werden.

Spüren Sie manchmal die Grenzen von Sprache und Literatur? Die Grenzen des Ausdrucks?

Natürlich, immer. Ich habe eine Vorstellung, wie etwas erzählt werden müßte, und dann bewege ich mich darauf zu, und wenn ich dann da bin, stellt sich alles als viel weniger schön und viel weniger groß heraus, weil es diese Differenz gibt und eben dieses grundsätzliche Versagen der Sprache vor der Wirklichkeit. Wenn man sich als Autor ernst nimmt, arbeitet man, glaube ich, genau daran, diese Grenze des Sagbaren und des noch nicht oder noch nicht so Gesagten zu verschieben. Wenn man das möglichst ins Allgemeine fasst, kann das der ehrenwerteste schriftstellerische Anspruch sein: die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem oder noch nicht Gesagtem um wenigstens ein paar Millimeter zu verschieben.

Das Gespräch fand am 4. Mai 2005 in der Bonner Universität statt. Die Diskussionsleitung hatte K.A.-Redakteur Benedikt Viertelhaus.

Wir danken dem Deutschen Literaturfonds für die freundliche Unterstützung.