

Torsten Hoffmann

Die Kunst des O-Tons. Zur Entparatextualisierung des Interviews

In seinem Buch über Paratexte hat Gérard Genette Interviews ein eigenes Kapitel gewidmet – und sie gleichwohl verachtet. Nach wenigen Seiten heißt es, er breche seine Darstellung nun besser ab: „Ich fürchte, sie könnte zur Satire geraten“.¹ Doch das ist zu diesem Zeitpunkt längst geschehen. Man weiß bereits, dass Genette das Interview für ein „konstitutiv schales Genre“ hält, das aus „austauschbaren“ und „reduktionistischen Klischees“ bestehe und im Vergleich mit der professionellen Literaturkritik immer die „billigere Lösung“² darstelle. Beim Interviewer handele es sich um eine „Unperson“, die ihr Gegenüber zur „Interviewfronarbeit“ zwinge; Schriftsteller:innen gäben sich folgerichtig „eher passiv und [...] ohne große intellektuelle Motivation dazu her“.³ Genette fordert mit ironischem Pathos dazu auf, „respektvoll derer zu gedenken“,⁴ die sich diesem würdelosen Ritual verweigerten.

Für die Interviewforschung ist das ein Glücksfall. Zum einen ist der 1987 erschienene Text ein besonders eindrückliches Dokument für die prekäre Position, die der relativ jungen Textsorte „Interview“ im literaturwissenschaftlichen Feld über lange Zeit zugewiesen wurde.⁵ Zum anderen liefert Genettes Polemik eine Steilvorlage für eine literaturwissenschaftliche Interviewforschung, die in der Germanistik allerdings erst rund 25 Jahre später in Gang gekommen ist. Dort dif-

¹ Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989, 346. Zu berücksichtigen ist allerdings Genettes recht enge Definition des Interviews: „Als Interview bezeichne ich einen in der Regel kurzen und von einem professionellen Interviewer geführten Dialog, der aus dem punktuellen Anlaß einer Buchveröffentlichung in Auftrag gegeben wurde und sich im Prinzip ausschließlich auf dieses Buch bezieht; und als Gespräch einen in der Regel umfassenderen Dialog zu einem späteren Datum ohne präzisen Anlaß.“ (Genette: Paratexte, 342) Genette gibt selbst zu bedenken, dass diese Unterscheidung „in der Praxis natürlich oft durchkreuzt“ (Genette: Paratexte, 342) werde – und formuliert auch gegenüber dem „Gespräch“ Vorbehalte, von denen nur „das gut geführte Gespräch“ (Genette: Paratexte, 348) ausgenommen wird. In der neueren Forschung hat sich eine kategoriale Trennung zwischen „Interview“ und „Gespräch“ nicht durchgesetzt; je symmetrischer die Redeanteile in einem Interview verteilt sind, desto eher spricht man von einem „Gespräch“.

² Genette: Paratexte, 342–347.

³ Genette: Paratexte, 341 und 343–344.

⁴ Genette: Paratexte, 344–345.

⁵ Zur Geschichte des Schriftstellerinterviews und seiner Bewertung vgl. Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn 2014.

ferenziert man mittlerweile zwischen klassischen Schriftstellerinterviews, die als „kommentierende Sekundärkommunikation“⁶ über das eigene Werk angelegt sind, und dem Interview als Kunstform, das eine eigenständige Zeichenwelt generiert. Zwar lässt sich zwischen beiden Typen nicht trennscharf unterscheiden, einig ist man sich aber immerhin: Interviews „oszillieren [...] zwischen Werk und Beiwerk“.⁷

An dieser Schnittstelle setzt mein Beitrag an. Er nimmt Umgangsweisen mit dem Interview in den Blick, die eine „Entparatextualisierung“⁸ dieser Textsorte betreiben. In einem *schwachen* Sinn gilt sie dort, wo Personen oder Institutionen der Produktion, Rezeption oder Archivierung von Interviews eine Bedeutung beimessen, wie sie auch literarischen Werken zuteilwird. Während sich die bisherige Forschung, auch meine eigene, v. a. auf die Themen und Erzählverfahren von Interviews konzentriert hat, richtet sich der Fokus im ersten Teil dieses Beitrags auf den Produktionsprozess eines Zeitungsinterviews, und zwar anhand von *ZEIT*-Gesprächen, die der Journalist Fritz J. Raddatz mit Günter Grass geführt hat. Eine Entpara- oder genauer Entepitextualisierung im *starken* Sinn liegt dort vor, wo die prinzipiell faktuale Textsorte als fiktionale Spielform des Erzählens zum Einsatz gebracht wird. Beispiele dafür gibt es seit der Etablierung des journalistischen Interviews im späten 19. Jahrhundert,⁹ einen regelrechten Boom kann man in den letzten 20 Jahren beobachten. Im zweiten Teil soll an Texten von Kathrin Röggl, Wolf Haas und Clemens J. Setz gezeigt werden, welche kreativen und experimentellen Energien das Interview in der Gegenwartsliteratur freigesetzt hat.

6 Holger Heubner: Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews. Berlin 2002, 143. Als „Kunstform“ werden beispielsweise die Gespräche zwischen Alexander Kluge und Heiner Müller gewertet, denen sich bereits vor rund zwanzig Jahren zwei Dissertationen gewidmet haben (neben dem Buch von Heubner auch Sascha Löschner: Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M. 2002).

7 Thomas Wegmann: In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen des Wirklichen. In: Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Hg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll. Berlin und Boston 2021, 249–264, hier: 251.

8 Von einer solchen „Entparatextualisierung“ spreche ich zuerst in Torsten Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, 313–340, hier: 316.

9 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Vom „Interviewer“ zur Elfriede Ritter. Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Moderne. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 345–359, hier: 346–349.

1 Das *Making of* eines Interviews: Die Interview-Werkstatt von Fritz J. Raddatz und Günter Grass

Grundsätzlich werden journalistische Interviews der nichtfiktionalen Sachliteratur zugeordnet und dienen laut *Handbuch der literarischen Gattungen* „in erster Linie zur Informationsbeschaffung“.¹⁰ Doch schon das konventionelle Zeitungsinterview ist in der Regel keine bloße Gesprächsdokumentation, sondern ein Artefakt. Denn die „Primärsituation“ des Zusammentreffens von zwei Personen (auf die das Wort „Interview“ etymologisch verweist)¹¹ ist zu unterscheiden von der „Sekundärsituation“, in der dieses Gespräch [...] an ein Publikum verbreitet wird“.¹² In einem von Christian Thiele verfassten journalistischen Interview-Ratgeber heißt es dazu: „Ein gut verschriftlichtes Interview ist weniger authentisch (korrekte Wiedergabe des tatsächlich Gesagten) als attraktiv (für den Leser).“¹³ Dazu gehört u. a., dass selbst in journalistischen Interviews die Authentizität zur Not konstruiert werden muss, z. B. indem man spontane und nach Mündlichkeit klingende Sprechweisen in den originalen Interviewtext hineinredigiert. Damit ein Interview erfolgreich ist, muss in ihm die Nicht-Inszeniertheit inszeniert werden.¹⁴ Aber ist das redigierte journalistische Interview damit schon fiktional und im Ganzen nichts als eine „autorisierte Erfindung“?¹⁵ Der auf das vorletzte Zitat folgende Satz in Thieles Buch lautet: „Die Wahrheit des Gesprächs muss durch das Redigieren konzentriert und kondensiert werden für die Schriftfassung.“¹⁶ Anders gesagt: Gerade *weil* das verschriftlichte Interview nicht ganz authentisch ist, *weil* es zu einem gewissen Anteil ein Kunstprodukt ist, kommt es der Wahrheit des Gesprächs näher. Diese Überzeugung

¹⁰ Sascha Seiler: Interview. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, 403–407, hier: 403.

¹¹ Das englische Wort „interview“ geht zurück auf das frz. „*entrevue*“ (Zusammenkunft) (vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seibold. Berlin und New York²³1999, 405).

¹² Jens Ruchatz: Interview. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533, hier: 528. Schon Genette weist darauf hin, dass die „Sprechsituation“ des Interviews durch eine „Übertragung“ in einen „Medienepitext“ transformiert wird (Genette: *Paratexte*, 340).

¹³ Christian Thiele: *Interviews führen*. Konstanz 2009, 89.

¹⁴ Vgl. dazu Torsten Hoffmann: *Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit*. In: *Literatur für Leser* 38 (2015), Sonderheft: *Literaturbetriebspraktiken*, 99–111.

¹⁵ Diese überpointierte These vertritt Martin Doll in seiner Studie zu Fälschung und Fake: „Eine Interviewfälschung ist eine nicht-autorisierte Erfindung[,] ein legitimes Interview ist eine autorisierte Erfindung“ (Martin Doll: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin 2012, 321).

¹⁶ Thiele: *Interviews führen*, 89.

findet sich bei fast allen professionellen Interviewern der letzten zwanzig Jahre, von André Müller bis zu Moritz von Uslar.¹⁷ Journalistische Interviews sind nicht entweder Fakt *oder* Fiktion, sondern setzen Täuschung *und* Wahrheit in ein produktives Spannungsverhältnis.

An den sieben Gesprächen, die der Journalist und Autor Fritz J. Raddatz zwischen 1977 und 2001 für *DIE ZEIT* (deren Feuilletonchef er von 1977 bis 1985 war) mit Günter Grass geführt hat, lässt sich das *Making of* eines Interviews besonders gut beobachten. Das hat zum einen mit der Verfügbarkeit des Materials zu tun: Die Tonbänder und bis zu fünf Typoskriptfassungen dieser Interviews liegen mitamt ihrer Begleitkorrespondenz im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA). Schon das kann als Indiz eines gewissen Werkbewusstseins gedeutet werden, und zwar sowohl aufseiten des sammelnden Raddatz (dessen Tagebuch sich entnehmen lässt, dass er die Übergabe seines Nachlasses ans DLA schon 1984 regelte) als auch des aufnehmenden Literaturarchivs.¹⁸ Zum anderen hat sich das Material als besonders ergiebig erwiesen. Während etwa die von Heinz Ludwig Arnold geführten Interviews, deren Tonbänder vor einigen Jahren ebenfalls dem DLA übergeben worden sind, für den Druck eher defensiv redigiert worden sind, musste Raddatz radikal kürzen und bearbeiten, da er für den in der *ZEIT* zur Verfügung stehenden Platz grundsätzlich viel zu lange Gespräche führte. Zudem griff Grass beherzt in die von Raddatz vorgelegten Typoskripte ein (vgl. Abb. 1): Er korrigierte nicht nur seine Antworten, sondern auch an ihn gestellte Fragen, und machte Titelvorschläge für das Gespräch – in den meisten Fällen mit Erfolg.

Die doppelte Autorschaft, über die jedes Interview schon aufgrund seiner Dialogizität verfügt, wird hier noch einmal potenziert: Auch die schriftliche Fassung ist das Ergebnis eines kollaborativen Prozesses.

Die meisten Raddatz-Grass-Interviews durchliefen zehn Arbeitsschritte, einige noch mehr. Nach der (1) Aufnahme des Gesprächs ließ Raddatz – gegen den u. a. von Moritz von Uslar und Christian Thiele formulierten Rat,¹⁹ als Interviewer die Tonaufnahmen unbedingt selbst zu transkribieren – (2) im Sekretariat der *ZEIT* ein erstes Typoskript erstellen. Eine namentlich nicht mehr zu ermittelnde dritte Person partizipierte damit an der Autorschaft des Interviews, indem sie z. B. die Grenzen des Interviews festlegte, also Vor- und Nachgespräche von der Transkription ausschloss, Versprecher tilgte sowie zahlreiche Entscheidungen in Bezug auf Grammatik und Interpunktions zu treffen hatte. (3) Raddatz identifizierte dann die in seinen Augen interessantesten Textblöcke, kürzte und redigierte handschriftlich,

¹⁷ Vgl. dazu Torsten Hoffmann: Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar. In: *Germanic Review* 91 (2016), 61–77, insb. 61–62 und 70.

¹⁸ Vgl. Fritz J. Raddatz: *Tagebücher. Jahre 1982–2001*. Reinbek bei Hamburg 2010, 54.

¹⁹ Vgl. Thiele: *Interviews führen*, 89–90. Dort findet sich auch das Uslar-Zitat.

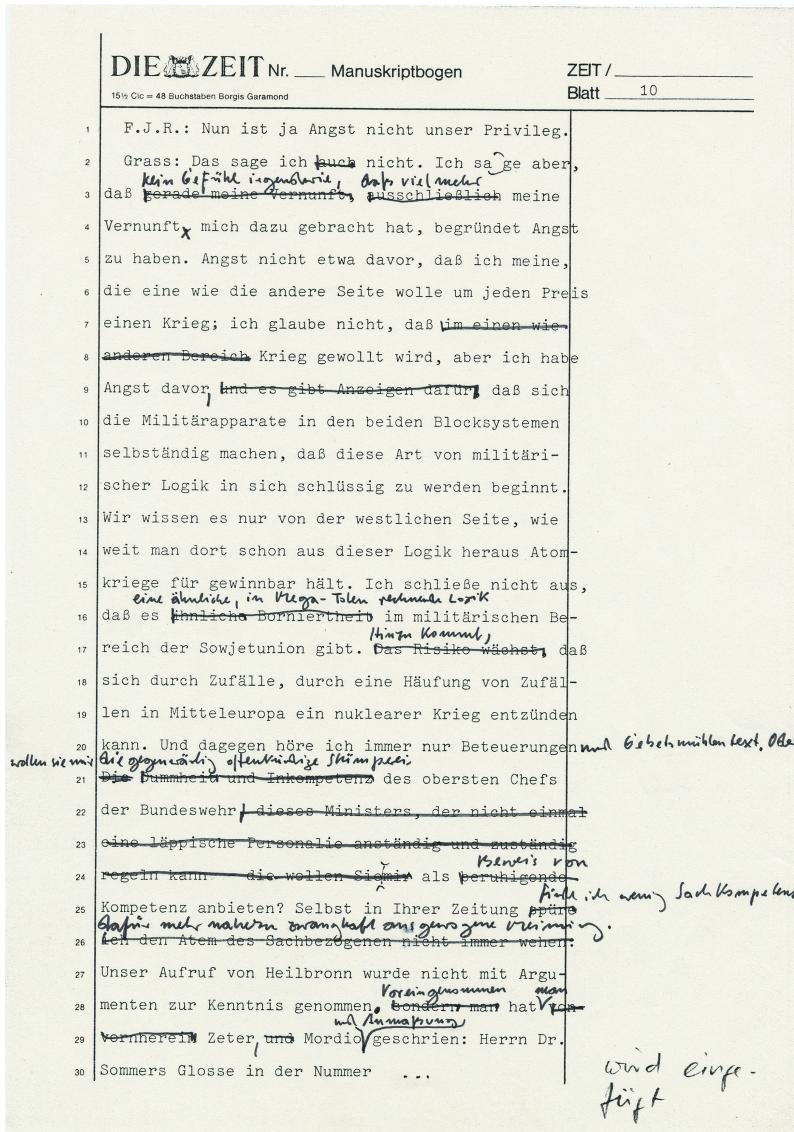


Abb. 1: Raddatz/Grass: *ZEIT*-Gespräch 1984, 3. Typoskript mit Korrekturen von Grass, Seite 10, DLA Marbach.²⁰

²⁰ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch „Wir sind die Verfassungsschützer“, 3. Typoskript, Blatt 10 (Ausschnitt).

danach (4) ließ er erneut abtippen, um (5) das zweite Typoskript an Grass zum Lektorat zu schicken. Grass trug handschriftlich seine Korrekturen ein, die (6) Raddatz um weitere eigene Korrekturen ergänzte, bevor (7) ein drittes Typoskript erstellt wurde (das in Einzelfällen noch einem der *ZEIT*-Herausgeber zur weiteren Korrektur vorgelegt worden ist). (8) Das Lektorat der *ZEIT* prüfte den Text auf formale Korrektheit, um (9) dann eine Druckfassung zu erstellen, die (10) schließlich veröffentlicht wurde.

Wie sich mit diesen Arbeitsschritten auch der Blick auf das Material verändern kann, lässt sich am Beispiel eines Gesprächs zeigen, das Raddatz im Juli 1980 mit Günter Grass, Siegfried Lenz und dem damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt für *DIE ZEIT* geführt hat. Raddatz teilte Grass am Tag nach dem Gespräch brieflich – also in einem Epitext zum Epitext – seine Enttäuschung mit:

der Champagner und unser abendliches Beisammensein bei mir [ohne Helmut Schmidt] waren eigentlich das beste vom Tage [...]. Vielleicht war es schon eine ganz gute Lektion: Dies sind denn doch mit anderen Nervenwicklungen ausgestattete Menschen und die Berührungs punkte doch recht dünn.²¹

Neun Tage später heißt es dann ganz anders in einem Telegramm an Grass: „beim und nach dem redigieren stellt sich heraus, dass es doch ein recht interessantes gespräch geworden ist. dies zur beruhigung.“²² Der Medienwechsel, den jedes gedruckte Interview nach der primären mündlichen Interviewsituation durchläuft, ist – durch den Wegfall von Mimik, Gestik und Intonation – nicht nur ein Verlustgeschäft. Indem Raddatz Distanz zur Primärsituation mit ihrer Selbstinvolviertheit gewinnt und das gesprochene Wort redigiert, verschiebt sich seine Bewertung auf markante Weise. Mit Thiele gesprochen: Die in der Textfassung „kondensierte Wahrheit“ überzeugt ihn mehr als das eigentlich Gesagte.

Welche basalen Textveränderungen bisweilen schon beim Transkribieren im Sekretariat vorgenommen wurden, belegt ein Abgleich von Tonaufnahme und erstem Typoskript des am 24. Februar 1984 in der *ZEIT* abgedruckten Gesprächs. Obwohl sich beide seit 1979 duzen, bleiben die Druckfassungen aller Interviews bis 2001 beim distanzierteren Siezen. Raddatz begann das Interview von 1984 deshalb mit einer (im Typoskript nicht enthaltenen) gesprächstechnischen Regieanweisung: „Ich lass das dann hinterher auf ‚Sie‘ alles umschreiben, aber mir ist das jetzt zu blöde, wenn man plötzlich anfangen muss mit dem Siezen, das verfremdet ja das

21 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Brief von Fritz J. Raddatz an Günter Grass vom 30. Juli 1980.

22 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Telegramm von Fritz J. Raddatz an Günter Grass vom 8. August 1980.

ganze Gespräch.“²³ In der ersten Frage setzte Raddatz dieses Vorhaben sogleich in fünf Personalpronomen der zweiten Person Singular um und duzte den Autor dann während des gesamten Gesprächs. Bemerkenswert ist die Reaktion von Grass: Ohne den metasprachlichen Einstieg zu kommentieren, wurde Raddatz von ihm konsequent gesiezt. Offensichtlich war er sich bis in seinen Habitus hinein der Tatsache bewusst, dass Interviews – anders als private Gespräche – in einem kommunikativen Dreieck stattfinden, zu dem immer auch das abwesende Publikum gehört. Das Textsortenbewusstsein scheint beim Schriftsteller stärker ausgeprägt zu sein als beim Journalisten.

Doch das mag im Fall des Interviewprofis Raddatz auch täuschen. Zur Herstellung eines ertragreichen Medienprodukts musste ihm daran gelegen sein, eine Atmosphäre maximaler Vertraulichkeit zu erzeugen. Das Duzen des einen und das Siezen des anderen – beides ist insofern funktional, als es den unterschiedlichen Rollen des Fragenden und des Antwortenden, des Auskunft-Suchenden und des Auskunft-Reglementierenden entspricht, die sich aus der asymmetrischen Kommunikationssituation des Interviews ergeben. Schon Johann Peter Eckermann, dessen Gespräche mit Goethe den wichtigsten Vorläufer des deutschsprachigen Schriftsteller-Interviews darstellen, hat in bemerkenswerter Reflektiertheit offengelegt, dass es ihm in der Druckfassung darauf angekommen sei, „alle Kunst zu verbergen und bloß den reinen Eindruck eines *Naturwerkes* hervorzubringen“.²⁴ Die Kunst des gedruckten Interviews besteht darin, die im Produktionsprozess zum Einsatz gebrachten Kunstgriffe unsichtbar zu machen. Schon die primäre Kommunikationssituation ist eine hoch artifizielle.

Und bereits Eckermann reklamierte die Autorschaft des gedruckten Gesprächs eher für sich als für Goethe. Er könne das Buch „in dem Grade mein nennen, wie nur irgend ein Autor es von dem seinigen sagen kann“.²⁵ Die neuere Interviewforschung steht Eckermann in diesem Punkt deutlich näher als Genette, der die Rolle des Fragestellers bagatellisiert. Bei Genette heißt es, man könne „nicht einmal sagen, daß der Journalist den Schriftsteller wirklich befragt, sondern eher, daß er

²³ DLA Marbach, ZEIT-Gespräch zwischen Fritz J. Raddatz und Günter Grass 1984, Tonkassette, Signatur TTS:CXN Raddatz, Fritz J. 28.

²⁴ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters. Berlin 2011, 919 (Brief von Eckermann an Heinrich Laube vom 5. März 1844). Eine besondere Pointe dieser Gespräche besteht zudem darin, dass sie im gleichen Monat, nämlich im April 1836, publiziert werden wie das vermutlich erste englischsprachige Zeitungsinterview: Bei Letzterem handelt es sich um die Befragung einer Zeugin eines Prostituiertenmordes, die im *New York Daily Herald* abgedruckt wird. Ausführlicher dazu Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 9–25, hier: 15–18.

²⁵ Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 919.

eine Frage des Publikums an ihn weiterleitet“; der Interviewer sei keine „selbständige ‚Person‘, sondern eine bloße Übertragungsinstanz“.²⁶ Diese These hält weder einem Blick auf die enorm unterschiedlichen Interviewstile und -formate etwa von André Müller und Moritz von Uslar, Harald Schmidt und Alexander Kluge stand,²⁷ noch gilt sie in dieser Pauschalität für die Gespräche, die eine Autorin nach der Veröffentlichung eines neuen Romans führt. „Es fragt keiner das Gleiche, es ist kein Interview wie das andere, das ist ganz erstaunlich“,²⁸ berichtete die viel befragte Felicitas Hoppe 2012 in einem Podiumsgespräch über Interviews. So nehmen auch die von Raddatz und Arnold mit Grass geführten Gespräche ganz unterschiedliche Verläufe (u. a. deshalb, weil sich Arnold mehr für poetologische, Raddatz stärker für politische Aspekte interessiert).

Zudem weicht die Sekundärsituation des verschriftlichten Gesprächs erheblich von der Primärsituation ab. Raddatz strich das Gesagte erheblich zusammen, bisweilen um zwei Drittel des O-Tons, wobei ganze Themenblöcke getilgt wurden. Gelegentlich schrieb er dialogische Passagen so um, dass eigene Redebeiträge Grass in den Mund gelegt wurden, um in der Textfassung einen kohärenteren Argumentationsfaden zu erzeugen. Insbesondere in politischen Passagen spitzte er Aussagen von Grass zudem polemisch zu: Wo Grass 1984 vor der Gefahr eines nuklearen Krieges in Europa warnte und seine grundsätzliche Unzufriedenheit mit der Bundesregierung artikulierte, schrieb ihm Raddatz handschriftlich in den Text (vgl. Abb. 2 und 3), dass der Verteidigungsminister in seiner „Dummheit und Inkompétenz“ nicht einmal eine „läppische Personalie anständig und zuständig regeln kann“.²⁹

Grass tilgte diese persönlichkeitsbezogene Polemik in seiner Bearbeitung des zweiten Typoskripts, bewertete das Agieren des Verteidigungsministers nun aber immerhin – angeregt von Raddatz’ Eingriff – als eine „offenkundige Stümperei“.³⁰ Selbst dort, wo Grass die Ergänzungen von Raddatz nicht wörtlich übernimmt, können diese mithin zu einer inhaltlichen Umgestaltung des Interviewtextes führen.

26 Genette: Paratexte, 341.

27 Auch das Interview mit Schriftsteller:innen war lange Zeit männlich dominiert, ebenso die Herausbildung eigener Interviewformate. Eine der wenigen Ausnahmen unter den publizierten Interviewsammlungen stellt der Band von Kasaty dar (Olga Olivia Kasaty: Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche. München 2007).

28 Reden! Podiumsdiskussion über die Praxis des Schriftstellerinterviews. Mit Felicitas Hoppe, Hauke Hückstädt und Moritz von Uslar. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 319–341, hier: 320.

29 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch ‚Wir sind die Verfassungsschützer‘, 2. Typoskript, Blatt 15 (mit Rückseite).

30 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch ‚Wir sind die Verfassungsschützer‘, 3. Typoskript, Blatt 10.

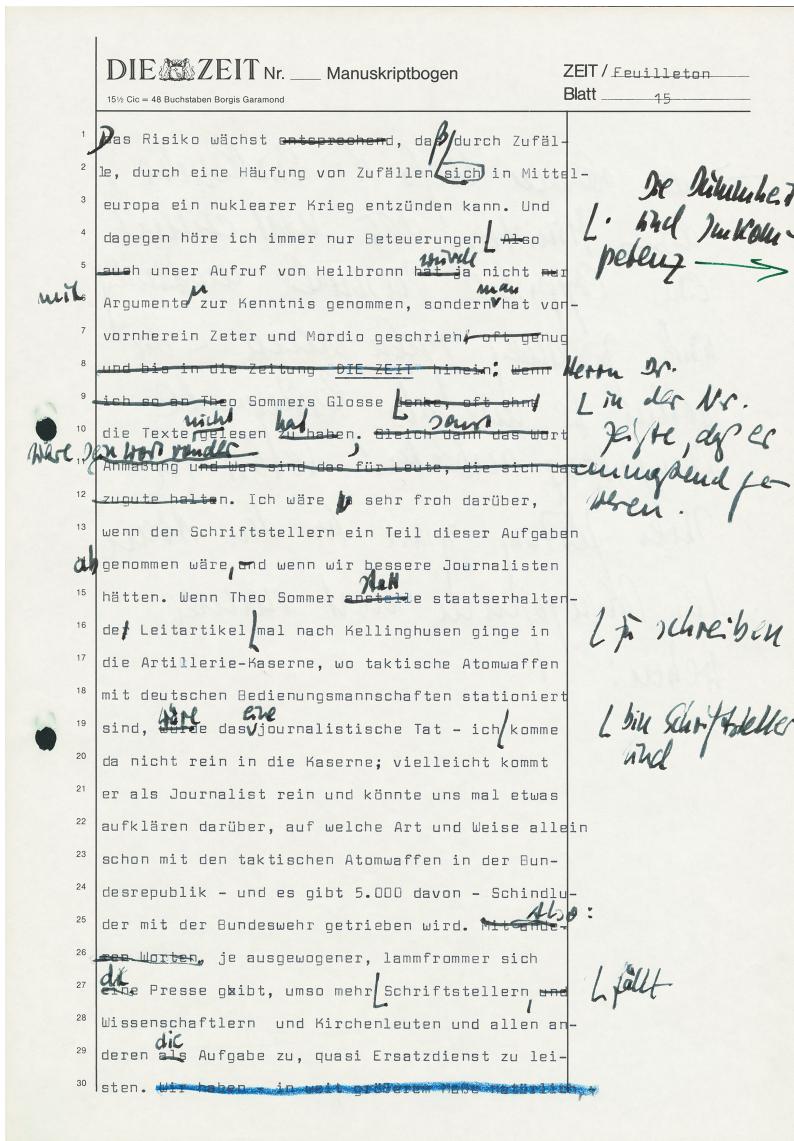


Abb. 2: Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1984, 2. Typoskript mit Korrekturen von Raddatz, Seite 15, DLA Marbach.³¹

31 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch „Wir sind die Verfassungsschützer“, 2. Typoskript, Blatt 15.

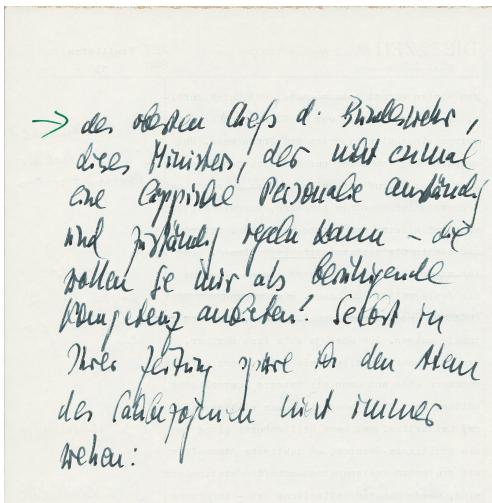


Abb. 3: Raddatz/Grass: *ZEIT*-Gespräch 1984, 2. Typoskript mit Korrekturen von Raddatz, Seite 15 (Rückseite), DLA Marbach.³²

Die starke Involviertheit des Autors in den Redaktionsprozess ist ein Spezifikum der Raddatz-Grass-Gespräche, das auch dort zum Tragen kommt, wo Raddatz keine Änderungsvorschläge macht. Während Thiele ausdrücklich davon abrät, die Gesprächspartner:innen in die Texterstellung einzubinden, und Journalist:innen Tipps zur Durchsetzung der eigenen Textvorstellungen gibt, wurden Grass von Raddatz von vornherein beachtliche Entscheidungsfreiheiten gewährt. Nach dem Interview von 1977 heißt es im Begleitbrief zum ersten Typoskript, das – da aufgrund eines anstehenden Urlaubs von Grass Zeitdruck herrschte – in blauer Farbe die Eingriffe von Raddatz enthält:

Selbstverständlich haben Sie alle Freiheit, anders zu kürzen, mehr zu kürzen oder auch anders zu formulieren. Ob wir nicht noch immer viel zu lang sind, dieses vermag ich nicht zu beurteilen

Ihr nicht zeilenzählen könnender Redakteur³³

Mit der Schlussformel überträgt Raddatz selbst eine der grundlegendsten Journalisten-Kompetenzen auf Grass. Das ließ sich dieser nicht zweimal sagen. In den

³² DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; *ZEIT*-Gespräch „Wir sind die Verfassungsschützer“, 2. Typoskript, Blatt 15 (Rückseite).

³³ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Brief von Fritz J. Raddatz an Günter Grass vom 7. Juli 1977.

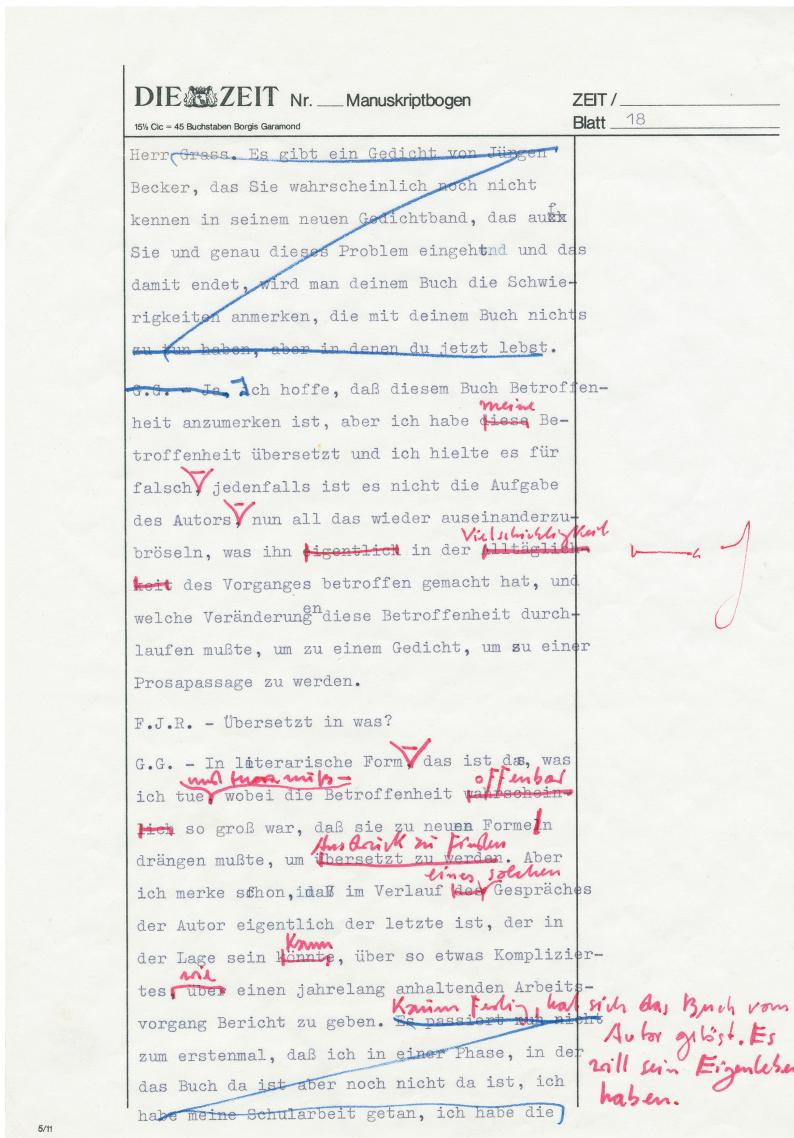


Abb. 4: Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1977, 1. Typoskript mit Korrekturen von Grass und Raddatz, DLA Marbach.³⁴

34 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch „Heute lüge ich lieber gedruckt“, 1. Typoskript, Blatt 18.

Fragen von Raddatz korrigierte er sachliche Fehler (als Handlungsort des *Butt*-Romans hatte Raddatz fälschlicherweise Warschau statt Danzig genannt), in den eigenen Redeanteilen strich er Füllwörter und Redundanzen, stellte Sätze um, griff stilistisch ein (und zwar insbesondere in den Passagen, die seine literarischen Texte betreffen – bei politischen Themen deutlich seltener),³⁵ pointierte und relativierte, konstruierte neue Übergänge, lieferte zusätzliche Beispiele und ergänzte neue Sätze. An den Rand schrieb er (vgl. Abb. 4): „Kaum fertig, hat sich das Buch vom Autor gelöst. Es will sein Eigenleben haben.“³⁶

Für das gesprochene Interview galt das bei Grass bezeichnenderweise nicht. Kaum fertig, bekam es der Autor schon wieder zur Überarbeitung zugeschickt. Im Ganzen näherte er – anders als von Thiele empfohlen – den mündlich generierten Text seinem literarischen Schreibstil an. Nicht der Journalist Raddatz, sondern der Schriftsteller Grass verkündete dann nach *seiner* Bearbeitung des Typoskripts: „nun ist es kurz und bündig geworden“.³⁷

Kurz gesagt: Dass sich Schriftsteller:innen dem Interview zum neuen Buch passiv und unmotiviert überlassen, wie Genette unterstellt, kann im Fall Grass nicht bestätigt werden. Die Genese der *ZEIT*-Gespräche führt vielmehr vor, wie weit sich der gedruckte Text vom gesprochenen Wort entfernte, wie viel kreative Energie dabei zum Einsatz kam und wie intensiv der Autor an diesem Prozess beteiligt war. Dass man solchen Interviews durchaus Werkcharakter zusprechen kann, materialisiert sich in den Grass-Werkausgaben, die von der ersten (1987, im gleichen Jahr wie Genettes Buch über Paratexte, erschienenen) bis zur neuesten *Göttinger Ausgabe* von 2020 einen eigenen Band mit Gesprächen enthalten. Auch daran zeigt sich, dass eine epitextuelle Abtrennung der Interviews vom Werk nicht mehr eindeutig gegeben ist.

2 Fiktionale Interviews

Weitergetrieben wird die Entparatextualisierung des Interviews, wo fiktionale Texte auf das Interview als Erzählform zurückgreifen. Diese starke Form der Entparatextualisierung liegt zum einen dort vor, wo Interviewpassagen in Romane

³⁵ Diese Beobachtung verdanke ich Johanna Liebhäuser, die sich in einer 2021 entstandenen Bachelorarbeit mit dem Material beschäftigt hat.

³⁶ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; *ZEIT*-Gespräch „Heute lüge ich lieber gedruckt“, 1. Typoskript, Blatt 18.

³⁷ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Brief von Günter Grass an Fritz J. Raddatz vom 8. Juli 1977.

integriert worden sind. In Ingeborg Bachmanns *Malina* erstreckt sich ein fiktionales Interview, das das weibliche Ich, eine namenlos bleibende Schriftstellerin, einem Journalisten der *Wiener Nachtausgabe* gibt, über 14 Seiten.³⁸ Einen freien Umgang mit der Interviewform praktiziert der Text insofern, als die sieben Fragen unausgesprochen bleiben und durch jeweils sieben Punkte ersetzt werden – was man in Genettes Sinn durchaus als Hinweis auf die dort formulierten „austauschbaren Klischees“³⁹ verstehen kann. Zum anderen sind v. a. in den letzten 20 Jahren Romane (aber auch poetologische Texte)⁴⁰ entstanden, die sich im Ganzen an der Textsorte „Interview“ orientieren und diese zu Formexperimenten nutzen.

Dass das Interview damit seinen peritextuellen Status verliert und selbst zum Hauptwerk wird, heißt freilich nicht, dass diese Texte die konventionellen Einsatzformen und spezifischen Regeln von Interviews vergessen machen. Ganz im Gegenteil setzen sie bei den Lesenden ein klares Textsortenbewusstsein voraus. Der ästhetische Reiz solcher Texte ergibt sich aus einer kontinuierlichen Annäherung an *und* Abweichung von bekannten Interview-Konventionen. Um das zu zeigen, konzentriere ich mich im Folgenden auf drei für Interviews konstitutive Elemente, mit denen in fiktionalen Interviewtexten der letzten 20 Jahre experimentiert worden ist: auf die Spannung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Faktualität und Fiktionalität sowie auf die Dialogsituation. Dies werde ich an jeweils einem Textbeispiel diskutieren.⁴¹

2.1 Mündlichkeit & Schriftlichkeit. Kathrin Röggla *wir schlafen nicht*

Kathrin Röggla Roman *wir schlafen nicht* (2004) arbeitet sich an der für gedruckte Interviews konstitutiven Spannung von Primär- und Sekundärsituation, von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ab. Bereits in einem vorangestellten auktorialen Peritext wird klargestellt bzw. suggeriert, dass dem Buch reale „gespräche

38 Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt a. M. 1997, 89–103.

39 Genette: Paratexte, 345.

40 Neben den im Folgenden behandelten Romanen zählt dazu u. a. John von Düffel: KL. Gespräch über die Unsterblichkeit. Köln 2015. Poetologische Texte im Interviewformat sind z. B. Daniel Kehlmann: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen 2016, oder Christoph Ransmayr: Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt a. M. 2004.

41 Die Ausführungen in den nächsten beiden Kapiteln schließen an ausführlichere frühere Überlegungen an, vgl. Torsten Hoffmann: „geredewärts“. Mündlichkeitseffekte in Interviewromänen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. Hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn 2018, 77–93.

[...] zugrunde“ liegen, für die sich die Autorin bei ihren „gesprächspartnern“⁴² bedankt. Das ästhetische Konzept des Romans braucht Lesende, die davon ausgehen, dass dem Text authentische Gespräche vorangegangen sind. Damit schließt er einerseits an die Tradition der Interview-Dokumentarliteratur an, wie man sie u. a. von Hermann Bahr, Erika Runge oder – für Röggla besonders wichtig – Hubert Fichte kennt. Andererseits wird dieser Erwartungshorizont von Beginn an deutlich überschritten, da die auf dem Cover abgedruckte Gattungsbezeichnung „Roman“, die Kleinschreibung und der an Lyrik erinnernde Flattersatz der Danksgung auf eine experimentelle Bearbeitung des Materials hindeuten.⁴³

Das liest sich im Anfangskapitel z. B. so: „ob das jetzt das interview sei? ,ist das jetzt das interview“, um das gebeten worden sei?“⁴⁴ Schon diese kurze Passage zeigt, dass der Text – zusätzlich zu seiner durchgehenden Kleinschreibung – auf dreifache Weise mit Interviewkonventionen bricht. Erstens enthält er keine Fragen, zweitens fehlt oft eine eindeutige Sprecherzuordnung und drittens dominiert eine Interviewwiedergabe im Konjunktiv (und in der dritten Person). Es wird *zugleich* Mündlichkeit und Schriftlichkeit indiziert. Das dabei eingesetzte dreigleisige Verfremdungsverfahren erweist sich im Textverlauf als hoch wirksam: Während das Interviewgenre (in Kombination mit den einführenden Paratexten) die Aussagen als authentisch präsentiert, hält die literarische Form der Interviewwiedergabe die Sprechenden wie die Lesenden auf Abstand zum Gesagten. Nicht das Verhältnis von Fakt und Fiktion wird hier strategisch genutzt, sondern eine Dialektik von Nähe (die für Interviews typisch ist) und Distanz (die durch die formale Verfremdung erzeugt wird). Wie Katrin Krauthausen in einer luziden Analyse dieser Erzähltechnik gezeigt hat, ermöglicht sie einen intimen Einblick in das Innenleben der Figuren, die allesamt der Unternehmensberatungsbranche angehören, erzeugt aber „keinerlei Solidarität“⁴⁵ mit ihnen. Ob der Konjunktiv die Minimalpräsenz einer sich ansonsten nirgends explizit artikulierenden Erzählerin andeutet oder als Hinweis auf die Selbstentfremdung der von sich in der dritten Person sprechenden Karrieristen gelesen werden soll, müssen die Lesenden selbst entscheiden.

Inhaltlich zielt der Roman darauf ab, die Selbstentlarvung einer Branche zu inszenieren, deren Rationalisierungsbestrebungen irrationale Folgen haben. Wie

42 Kathrin Röggla: *wir schlafen nicht*. Frankfurt a. M. ⁴2004, 4.

43 Vgl. dazu auch Michael Navratil: Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin und Boston 2022, 384.

44 Röggla: *wir schlafen nicht*, 9.

45 Katrin Krauthausen: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla Roman *wir schlafen nicht*. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), 118–135, hier: 130.

den Unternehmensberatern irgendwann selbst auffällt, sei man in ihrem Beruf nicht nur „mit keinem Sinn für sterblichkeit ausgestattet“,⁴⁶ sondern führe auch kein lebenswertes Leben. Man entwickele sich mit der Zeit zu heimatlosen „Untoten“, die weder im Leben noch im Tod zuhause seien. Das Erzählverfahren von Röggla Roman besteht darin, diese Einsichten nicht durch Interviewfragen zu provozieren, sondern sich allmählich aus den Antwortketten entwickeln zu lassen. Effektvoll ist das nur, wenn man der Authentizitätsbehauptung des Textes glaubt, also der dem Roman vorangehenden mündlichen Kommunikation als Textgrundlage. Erst diese dokumentarische Dimension des Romans, der stärker an das sozialwissenschaftliche als an das journalistische Interview anschließt, hebt ihn von konventionell-fiktionaler Gesellschaftskritik ab. So wie die Interviewten ihr Leben als Material für ökonomische Zwecke betrachten, benutzt der Roman in einer ähnlichen Radikalität das Interviewmaterial für ästhetisch-experimentelle Zwecke.

Dabei entsteht ein extrem artifizielles Text, in dem die drei literarischen Großgattungen eine innovative Verbindung eingehen: Die wörtliche Rede mit gelegentlichen Sprecherangaben erinnert an ein Drama, der Konjunktiv weist auf die Existenz einer vermittelnden, epischen Erzählinstanz hin und die zahlreichen Wiederholungsfiguren verleihen dem Text eine Rhythmisierung, wie man sie aus der Lyrik kennt. Galten Interviews lange als unästhetische Textsorte, werden sie hier zu einem kunst-experimentellen Gattungshybrid transformiert.⁴⁷

2.2 Faktualität & Fiktionalität. Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*

Interviews sind grundsätzlich eine faktuale Textsorte: Sie werden in einer realen Gesprächssituation produziert und referieren ihrem Anspruch nach auf Wirklichkeit. Beides wird auch in Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) suggeriert. Der Text besteht aus nichts als einem Interview, das eine Literaturkritikerin mit einer „Wolf Haas“ genannten Figur über deren neuen Roman führt.⁴⁸ Obwohl

46 Röggla: wir schlafen nicht, 200.

47 Wie wichtig die *verschriftlichte* und im Rezeptionsakt *gelesene* Mündlichkeit ist, zeigt sich auch daran, dass nicht nur in Kathrin Röggla Augen die Hörbuch- und die Theaterfassung von *wir schlafen nicht* zu ästhetisch weniger überzeugenden Ergebnissen geführt haben. Vgl. Kathrin Röggla im Gespräch mit Céline Kaiser und Alexander Böhnke. URL: https://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm. (28.9.2022).

48 Was wir zu lesen bekommen, ist der vermeintliche O-Ton – die Lesenden werden zu Ohrenzeugen der Interviewsituation. Erst mit dem letzten Wort des Romans erfährt man, dass es sich anders verhält: Weil das Aufnahmegerät ausgeschaltet wird, endet der Roman mitten in einem von der Literaturkritikerin gesprochenen Wort. Der Romantext gibt also nicht unmittelbar das

Das Wetter vor 15 Jahren an ein etabliertes Interviewformat anschließt, nämlich an genau jenes Gespräch zum aktuellen Buch, das Genette so verachtet, handelt es sich um einen gleich in mehrfacher Hinsicht innovativen Text. Das gilt schon im Blick auf seinen Umfang: Während Interviews zu literarischen Neuerscheinungen in der Regel deutlicher kürzer ausfallen als Werkstattgespräche, erstreckt sich das Gespräch in Haas' Roman über mehr als 200 Druckseiten.

Neben diese textinterne Abweichung von der angespielten Interviewkonvention tritt eine textexterne, die sich aus dem Buch selbst nicht ergibt. Die besondere Pointe dieses Interviewromans besteht darin, dass es den Roman, über den sich die als „Literaturbeilage“ ausgewiesene Journalistin und die Wolf-Haas-Figur unterhalten, außerhalb des Buchs nicht gibt – er existiert nur in der Diegese des Interviewromans. Beide Figuren berichten immer wieder Teile des Handlungsverlaufs, gelegentlich zitieren sie sogar wörtlich aus dem fiktiven Roman.⁴⁹ In der Diegese von *Das Wetter vor 15 Jahren* stellt das Interview eine kommentierende Sekundärdiskussion, also einen Epitext dar, weil es sich auf einen vorangehenden, „eigentlichen“ Roman bezieht. Für uns als Lesende handelt es sich dagegen um eine Primärkommunikation mit Werkcharakter: Das Interview, das wir lesen, ist der Roman, genauer: ein fiktionaler Roman, der vorgibt, eine faktuale Redesituation abzubilden, die wiederum einen fiktionalen Prätext nacherzählt. Schon diese Grundkonstellation erzeugt Komik. Angeblich haben die ersten Rezessenten des Buchs den Verlag darum gebeten, auch den *eigentlichen* Roman zugeschickt zu bekommen.

Dazu kommt die autofiktionale Anlage des Romans. Der Protagonist des Buches trägt nicht nur den Namen des Autors, sondern hat auch die vom realen Wolf Haas verfasste sprachwissenschaftliche Dissertation sowie die *Brenner-Krimis* geschrieben. Einerseits schließt der Roman damit einen autobiografischen Pakt mit den Lesenden. Andererseits und gleichzeitig signalisiert der fiktive Roman, über den im Interview gesprochen wird, dass wir es mit einer Fiktion zu tun haben. Mit dieser Diskrepanz spielt der Interviewroman vor allem dort, wo

Gespräch wieder, sondern dessen Aufzeichnung, mithin eine technisch reproduzierte Mündlichkeit. Martin Mann kommentiert: „Das Medium [der Romantext] verweist hier auf seine eigenen Ränder und damit auf seine eigene Künstlichkeit“ (Martin Mann: Das Erscheinen des Mediums. Autoreflexivität zwischen Phänomen und Funktionen. Würzburg 2015, 225).

⁴⁹ Für komische Effekte sorgt das auch dort, wo der Interviewroman die Erzähltechnik des besprochenen Romans kopiert. So wird im Gespräch wie im Roman mit dem Ende der Romanhandlung begonnen; und wenn die Gesprächspartner:innen darüber diskutieren, dass im Roman mehrfach der Satz vorkomme: „Mit dir kann man ja wirklich nur über das Wetter reden“ (Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. München ³2010, 55), dann taucht dieser Satz auch im Interviewroman auf wenigen Seiten gleich viermal auf. Das fiktionale Interview in *Das Wetter vor 15 Jahren* fungiert also als ein Palimpsest, das vorgibt, einen vorangehenden schriftlichen Subtext nun mündlich zur Sprache zu bringen.

sich die Autorfigur gegen Interpretationen wehrt, die von der Literaturkritikerin angestellt werden. So fragt die Interviewerin, warum im besprochenen Roman eine Luftmatratze (die auch auf dem Buchcover des realen Romans zu sehen ist) zu einem Leitmotiv gemacht worden sei.

Wolf Haas [...] Aber wieso betonen Sie das so, dass ich das angeblich so betone?

Literaturbeilage Ich betone es nicht. Ich frage mich nur, wie sehr Sie hier die phallische Symbolik der Luftmatratze –

Wolf Haas Wie bitte?

Literaturbeilage Das drängt sich doch auf. Die Luftmatratze, die darunter leidet, dass sie sich nicht in ihrer ganzen Größe ausbreiten darf, weil sie hinter dem Muttersitz [im Auto auf der Fahrt in den Urlaub] eingeklemmt ist.

Wolf Haas Sie werden es nicht glauben. Mir wäre das nicht im Traum – also, das ist ja wirklich.

Literaturbeilage Ja?

Wolf Haas Für mich sind Luftmatratzen einfach irgendwie geile Geräte.

Literaturbeilage Na ja, das ist jetzt nicht gerade das stärkste Gegenargument.

Wolf Haas Nein, ich meine doch.⁵⁰

Völlig zu Recht hat Klaus Nüchtern darauf hingewiesen, dass man den realen Autor hier nicht so einfach aus der Interpretation heraushalten kann, wie es in literaturwissenschaftlichen Einführungsseminaren postuliert wird. Allerdings darf man „die germanistenschlaue Grundregel, den Autor nie mit seinen Figuren zu identifizieren“, auch nicht schlicht „missachten“⁵¹ – denn der Text bringt immer wieder die textinterne Autorfigur gegen den textexternen Autor in Stellung. Die Komik der zitierten Passage – und vieler weiterer – erschließt sich nur denjenigen, die die paradoxe Konstellation bemerken: Die Autorfigur „Wolf Haas“ wäre „nicht im Traum“ auf eine Interpretation gekommen, die sich der reale Autor Wolf Haas ausgedacht hat. Der „Januskopf aus Autor und Autor-Figur“⁵² entwirft damit auf ironische

⁵⁰ Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*, 25.

⁵¹ Klaus Nüchtern: Die „Pfürti-Pfiati“-Linie. Über Würklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und seine Folgen. Hg. von Hubert Winkels. Göttingen 2007, 100–114, hier: 109.

⁵² Matthias Schaffrick: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 417–430, hier: 419. Vgl. dazu auch Thomas Wegmann: Auctor in fabula. Zu einem Aspekt metafiktionalen Erzählens in der Gegenwartsliteratur: Glavinic, Dath, Haas. In: Selbsterferenz in der Kunst. Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante. Hg. von Nikolas Buck und Jill Thielsen. Würzburg 2020, 317–334.

Weise eine selbstwidersprüchliche Poetik: Psychoanalytische Deutungen werden zugleich zurückgewiesen (von der Autorfigur) und forciert (vom realen Autor). Scheint der Roman auf den ersten Blick vom Konzept eines starken Autors geprägt zu sein (insofern die Autorintention immer wieder im Fokus des Gesprächs steht), wird zunehmend deutlich, dass die Autorfigur sich der Implikationen ihres Romans nur sehr begrenzt bewusst ist – was vom empirischen Autor aber natürlich so angelegt ist. Dass Interviews grundsätzlich (so Thomas Wegmann) „Fiktionen des Wirklichen“⁵³ produzieren, wird von diesem Text auf ironische Weise umgekehrt: Er macht die Wirklichkeitssuggestion des Genres für einen fiktionalen Text fruchtbar.

2.3 Frage & Antwort. Clemens J. Setz' *BOT. Gespräch ohne Autor*

Clemens Setz' *BOT. Gespräch ohne Autor* (2018) experimentiert schon im Untertitel mit der für das Interview zentralen Dialogizität der Textsorte. Während die literaturwissenschaftlichen Vorbehalte gegenüber den ästhetischen und epistemologischen Qualitäten des Interviews vor allem damit begründet worden sind, dass sich der empirische Autor in dieser Textsorte auf eine unbefriedigende Weise selbst in den Vordergrund spiele und damit das „eigentliche“ Werk verdecke, gilt in *BOT* der genau umgekehrte Fall. Am Ende des Vorworts heißt es programmatisch: „Der Autor selbst fehlt und wird durch sein Werk ersetzt.“⁵⁴ Das gilt allerdings noch nicht für das Vorwort, in dem Setz von seiner Unfähigkeit zum Interview berichtet. Einen mit der interview-erprobten Journalistin Angelika Klammer geplanten Gesprächsband habe man nach Durchsicht der ersten Transkripte abgebrochen.

Schließlich kamen wir auf eine Idee. Ob wir uns nicht [...] aus meinen Journals bedienen könnten? Diese Journale sind in einer elendslangen Worddatei gesammelt [...]. Angelika Klammer versuchte sich vorzustellen, wie es wohl wäre, anstatt des verstockt dahinplaudernden Autors einfach diese Datei zu befragen und auf deren Antworten wiederum Gegenfragen zu formulieren und so weiter, als wäre das Worddokument ein lebender Gesprächspartner. Sie stellte also ihre vorbereiteten Fragen und suchte in der Datei nach Antworten.⁵⁵

Der Text von *BOT* präsentiert die Sekundärsituation eines Interviews, der jedoch keine Primärsituation vorausgegangen ist. Die dialogisch-narrative Primärsituation, die für die Textsorte ‚Interview‘ konstitutiv ist, wurde ersetzt durch eine konzeptuelle Meta-Primärsituation, in der kein Interview geführt, sondern über alternative

53 Wegmann: In weiter Ferne wohl dagewesen, 249.

54 Clemens J. Setz: *BOT. Gespräch ohne Autor*. Hg. von Angelika Klammer. Berlin 2018, 10–11.

55 Setz: *BOT*, 10.

Möglichkeiten der Produktion auktorialer Selbstkommentare nachgedacht werden ist.

So wird zumindest behauptet. Ob man es bei diesem Vorwort mit einer faktuellen Textsorte zu tun hat, ist schwer und allein aus dem Text letztlich nicht zu entscheiden. Zweifel sind gleich aus mehreren Gründen angebracht. So präsentiert sich Clemens J. Setz in realen Interviews keineswegs als ein orientierungsloser Autor, dem das Mündliche schwerfällt und der deshalb „einfach irgendwas“⁵⁶ daherredet. In Setz' Büchern finden sich zudem Hinweise auf eine anders motivierte Abneigung gegenüber der Interviewsituation. Etwa dort, wo im Roman *Die Frequenzen* auf die aus dem berühmten Proust-Fragebogen entnommene Frage, was man am meisten hasse, die Antwort gegeben wird: „Leute, die unentwegt Fragen stellen“.⁵⁷ Das im Vorwort skizzierte Produktionsprinzip von *BOT* ermöglicht es, die Primärsituation des Interviews zu umgehen – und die Textsorte gleichwohl für das eigene Werk fruchtbar zu machen.

Der paradoxe Effekt dieser konzeptuellen Ausschaltung des Autors besteht darin, dass sie der Person und der Poetik des Autors Clemens J. Setz zu besonderer Vitalität verhilft. An die Stelle eines „verstockt dahinplaudernden empirischen Autors“ tritt in der Diegese eine Autorfigur, die sich durch kreative Schlagfertigkeit auszeichnet. Ein Beispiel: Nach seinen Lieblingsbuchstaben gefragt, lautet die spontane Antwort: „Zerwehte Kondensstreifen.“⁵⁸ Die Dialogstruktur fungiert in diesem Fall als eine Art poetologisches Kontrastmittel: Die im Text bereits als bei-läufige Vergleichsform vorhandene Assoziation von Kondensstreifen mit „fremdartigen Buchstaben“⁵⁹ wird von der Frage besonders profiliert. Anschlussfragen übernehmen zudem eine Scharnierfunktion zwischen disparaten Notizen und minimieren die Sprunghaftigkeit des Ursprungsmaterials.

Durch die Einbindung in ein dialogisches Narrativ verändert sich auch die Sozialform des Textes. Charakteristisch für viele Werke von Setz ist ihr monologischer Gestus – in einer Tagebuchnotiz, die in dem Band *Die Bienen und das Unsichtbare* enthalten ist, spricht der autobiografisch grundierte Erzähler von dem „autistisch eingekapselten Wahnsinn, in dem ich mich befinde“.⁶⁰ Der latente Autismus der Setz'schen Notizen wird in *BOT* durch den Bedeutungsüberschuss abgedämpft, den das dialogisch-interaktive Framing erzeugt. Dass die von den Fragen erzeugte intellektuelle Aktivierungsenergie nur eine scheinbare ist, die es in der Realität nicht gab, erzeugt zudem im Rezeptionsprozess einen irritierenden Reflexionsimpuls.

56 Setz: *BOT*, 10.

57 Clemens J. Setz: *Die Frequenzen*. München 2011, 421.

58 Setz: *BOT*, 94.

59 Setz: *BOT*, 94.

60 Clemens J. Setz: *Die Bienen und das Unsichtbare*. Berlin 2020, 160.

Eine poetologische Pointe besteht zudem darin, dass die den Autor vermeintlich ausschaltende Nutzung technischer Verfahren eine Steigerungsform der von Setz vertretenen Autorpoetik darstellt. In der Versuchsbeschreibung heißt es: „Damit keine menschliche Finderintelligenz die Ergebnisse verwässerte, wurden die Treffer durch eine simple Volltextsuche bestimmter zentraler Wörter innerhalb der formulierten Frage oder auch sinnverwandter Begriffe erzielt.“⁶¹ Kommunikationsformen zwischen Mensch und Maschine, Überblendungen zwischen realer und virtueller Welt sind ein Leitmotiv von *BOT* und anderen Texten des Autors. In *BOT* findet sich etwa ein Kommunikationsverlauf mit einem Chatbot, der den vielversprechenden Namen „Brain Bot“⁶² trägt und dem die Autorfigur Setz von ihrer Einsamkeit berichtet sowie mehrere Fragen stellt. Die wiederkehrenden Japan-Passagen des Buchs entwerfen eine reale Japanreise des Autors phasenweise als ein Computerspiel. Mit sentimental Gefühlen werden ferner frühere Phasen der Mensch-Maschine-Interaktion erinnert, in denen Passwörter noch nicht vom Rechner erzeugt, sondern selbst gewählt wurden – was das „Zahnrad privater Poesie“ in Gang gebracht und zu „kleinen Zaubersprüchen“⁶³ geführt habe. Mehrfach aktualisiert Setz in seinen Texten auf halbironische Weise traditionelle metaphysische Konzepte im digitalen Kontext, etwa im „Street-View-Schutzengel-Spiel“,⁶⁴ bei dem ein Mensch sich genau jene Orte auf Google Streetview anschaut, die eine akustisch zugeschaltete Person gleichzeitig in der Realität durchläuft.

In *BOT* findet die Verschachtelung von analoger und digitaler Welt dort ihren Kulminationspunkt, wo die Seele des Autors zur Debatte steht. Wie man einer längeren Textpassage entnehmen kann, habe die österreichische Schriftstellerin Verena Roßbacher in einer gemeinsamen Veranstaltung die Ansicht vertreten, dass die „Krux“ eine „vollkommene Herzlosigkeit [sei], die sich in meinen Büchern zeige“.⁶⁵ Der Kommentar dazu lautet: „Sie hat gewiss recht, obwohl ich es nicht *herzlos* nennen würde, vielleicht eher – ich sagte das auch beim Auftritt – *seelenlos*. Eben das, was bei anderen am Ende unsterblich wird.“⁶⁶ Die Seelenlosigkeit des Autors wird in *BOT* also zum einen im Kontext einer analogen Gesprächssituation platziert und zum anderen auf das gesamte literarische Werk des Autors

⁶¹ Setz: *BOT*, 10.

⁶² Setz: *BOT*, 111.

⁶³ Setz: *BOT*, 112.

⁶⁴ Setz: *BOT*, 134.

⁶⁵ Setz: *BOT*, 44.

⁶⁶ Setz: *BOT*, 44. Setz ist in der Tat nicht abgeneigt, anderen Schriftsteller:innen eine auch nach dem Tod des Körpers weiter existierende Seele zu attestieren, so in einem kurz nach dem Tod von Ilse Aichinger verfassten Notat, in dem der „komplizierte[n] Seele“ Aichingers der Wunsch zugeschrieben wird, vergessen zu werden, woraus für Setz folgt: „wenn sie sich nicht anders einrollen kann, dann müssen wir es versuchen“ (Setz: *BOT*, 68).

bezogen. Vor diesem Hintergrund fällt besonders ins Auge, dass an genau *einer* Stelle gleichwohl affirmativ von der Seele des Autors die Rede ist – und zwar in Bezug auf jene Datei, mit deren Hilfe das *Gespräch ohne Autor* generiert worden ist: „Diese Journale sind in einer elendslangen Worddatei gesammelt, die so etwas wie eine ausgelagerte Seele bildet.“⁶⁷ Ausschließlich im „postume[n]“⁶⁸ bzw. post-humanen Interviewformat mit seiner programmatischen Tilgung des Autors, so die werkpolitische These, findet die Seele dieses Autors ihren Weg in die Öffentlichkeit. Erst *BOT. Gespräch ohne Autor* garantiert die textuelle Unsterblichkeit der Autorseele.

Gérard Genette ist damit zugleich bestätigt und widerlegt: bestätigt, indem der Autor sich dem unergiebigen Interview verweigert; widerlegt, weil diese Verweigerung den Ausgangspunkt einer innovativen Anverwandlung des Interviewformats darstellt und damit die literarischen Ausdrucksmöglichkeiten des Autors erweitert. Überhaupt hat Genette, so lässt sich bilanzieren, zumindest damit recht behalten, dass das Interview „unweigerlich einen großen Aufschwung erleben wird“.⁶⁹ Diese Prognose von ihren apokalyptischen Konnotationen zu befreien, indem man sie nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ deutet, ist das Ziel meiner Ausführungen gewesen.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt a. M. 1997.
- Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin 2012.
- Düffel, John von: *KL. Gespräch über die Unsterblichkeit*. Köln 2015.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters. Berlin 2011.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989.
- Haas, Wolf: *Das Wetter vor 15 Jahren*. München ³2010.
- Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin 2002.
- Hoffmann, Torsten: *Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstdramatisierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald*. In: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, 313–340.

⁶⁷ Setz: BOT, 10.

⁶⁸ Setz: BOT, 10.

⁶⁹ Setz: BOT, 341.

- Hoffmann, Torsten: Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit. In: *Literatur für Leser* 38 (2015), Sonderheft: Literaturbetriebspraktiken, 99–111.
- Hoffmann, Torsten: Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar. In: *Germanic Review* 91 (2016), 61–77.
- Hoffmann, Torsten: „geredewärts“. Mündlichkeitseffekte in Interviewromanen von Kathrin Röggl, Wolf Haas und John von Düffel. In: *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn 2018, 77–93.
- Hoffmann, Torsten und Gerhard Kaiser (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014.
- Hoffmann, Torsten und Gerhard Kaiser: *Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand*. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von dens. Paderborn 2014, 9–25.
- Kasaty, Olga Olivia: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche*. München 2007.
- Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen ⁵2016.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seibold. Berlin und New York ²³1999.
- Krauthausen, Katrin: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman *wir schlafen nicht*. In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), 118–135.
- Löschner, Sascha: Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche, Frankfurt a. M. 2002.
- Mann, Martin: Das Erscheinen des Mediums. Autoreflexivität zwischen Phänomenen und Funktionen. Würzburg 2015.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Vom „Interviewer“ zur Elfriede Ritter. Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Moderne. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 345–359.
- Navratil, Michael: Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggl, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin und Boston 2022.
- Nüchtern, Klaus: Die „Pfürti-Pfliati“-Linie. Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und seine Folgen. Hg. von Hubert Winkels. Göttingen 2007, 100–114.
- Raddatz, Fritz J.: *Tagebücher. Jahre 1982–2001*. Reinbek bei Hamburg 2010.
- Ransmayr, Christoph: Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt a. M. 2004.
- Reden! Podiumsdiskussion über die Praxis des Schriftstellerinterviews. Mit Felicitas Hoppe, Hauke Hückstädt und Moritz von Uslar. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 319–341.
- Röggl, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Frankfurt a. M. ⁴2004.
- Röggl, Kathrin im Gespräch mit Céline Kaiser und Alexander Böhnke. URL: https://www.kathrin-roeggl.de/text/schlafen_interview.htm. (28.9.2022).
- Ruchatz, Jens: Interview. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jürgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533.
- Schaffrick, Matthias: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 417–430.
- Seiler, Sascha: Interview. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, 403–407.
- Setz, Clemens J.: *BOT. Gespräch ohne Autor*. Hg. von Angelika Klammer. Berlin 2018.

Setz, Clemens J.: *Die Bienen und das Unsichtbare*. Berlin 2020.

Thiele, Christian: *Interviews führen*. Konstanz 2009.

Wegmann, Thomas: *Auctor in fabula. Zu einem Aspekt metafiktionalen Erzählens in der Gegenwartsliteratur*: Glavinic, Dath, Haas. In: *Selbstreferenz in der Kunst. Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante*. Hg. von Nikolas Buck und Jill Thielsen. Würzburg 2020, 317–334.

Wegmann, Thomas: *In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen des Wirklichen*. In: *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Hg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll. Berlin und Boston 2021, 249–264.

