

literatur für leser

15

38. Jahrgang

2

Literaturbetriebspraktiken

Herausgegeben von
David-Christopher Assmann

Mit Beiträgen von Gerhard Kaiser,
Ute Schneider, Torsten Hoffmann,
Mirna Zeman, Ingo Irsigler



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

David-Christopher Assmann

Präliminarien zu einer Exploration literaturbetrieblicher Praktiken _____ 69

Gerhard Kaiser

Massenwirkung als Häresie – Anmerkungen zur Inszenierungspraxis
Daniel Kehlmanns _____ 77

Ute Schneider

Ein System geprägt von Wertigkeiten: das Buch und sein Markt _____ 85

Torsten Hoffmann

Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit _____ 99

Mirna Zeman

Temporäre Verklumpungen: Formen und Praxen der Literaturmoden _____ 113

Ingo Irsigler

Der Deutsche Buchpreis: Konzept, Ziel und Vergabepaxis _____ 131

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit

Wir leben in einer Interviewgesellschaft: Nie zuvor gab es so viele Interviews in so vielen Medienformaten. Eine steile Karriere hat das Interview auch im Literaturbetrieb hingelegt und ist dort mittlerweile als Praktik nicht mehr wegzudenken. Interviews sind ein fester Bestandteil des Schriftstellerberufs geworden, sie gehören zum Alltag von Literaturkritikerinnen (und zunehmend auch von Lektoren und Wissenschaftlerinnen) und begleiten die Lektüre von Neuerscheinungen. Was aber macht die – relativ junge – Textsorte *Interview* eigentlich aus? Und wie kann man literaturwissenschaftlich mit ihr arbeiten? Diesen Leitfragen sind die folgenden Ausführungen gewidmet.

1. Wahres Täuschen. Zur Textsorte ‚Interview‘

Interviews gelten nicht als literarische, sondern als journalistische Textsorte – deren Qualitäten umstritten sind. Bascha Mika, die damalige Chefredakteurin der *taz*, schrieb 2001: „Keine journalistische Form ist in den letzten Jahren so verludert wie das Interview. Es suggeriert Authentizität, dabei geht es um Betrug.“¹ In der Tat findet man *Betrüger* auf beiden Seiten der Interviewkommunikation. Zum einen sind die interviewten Prominenten gemeint, die jedes Interview (zumindest in Deutschland) autorisieren müssen und dabei die Möglichkeit haben, das Gesagte umzuschreiben oder ganz zu streichen. Genau das hatte der SPD-Politiker Olaf Scholz 2001 mit einem *taz*-Interview getan und den Abdruck eines Großteils des von ihm gegebenen Interviews verboten – u.a. dagegen protestiert Bascha Mika in ihrer Polemik gegen das Interview.² Zum anderen können auch Interviewer Betrüger sein. Einer der prominentesten Fälle wurde im Jahr 2000 vom *Focus* aufgedeckt: Der Journalist Tom Kummer hatte u.a. im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* Interviews mit amerikanischen Superstars veröffentlicht, ohne je mit ihnen gesprochen zu haben.³ Auch wenn das Kinoplatkat zur 2010 gezeigten Filmdokumentation *Bad Boy Kummer* mit Andy Warhols Slogan „Kunst ist, wenn Du damit durchkommst“⁴ wirbt und damit den Betrug zur Kunst umdeuten will, ist die Aufregung über Kummers Fälschungen zweifellos nachvollziehbar.

Trotzdem verkennt Bascha Mikas Statement das Wesen des Interviews – nämlich Täuschung und Authentizität zu verbinden. Differenzierter gesagt: Der Reiz des Interviews besteht einerseits darin, einem Prominenten näher zu kommen, als es normalerweise möglich ist, und in Erfahrung zu bringen, wie er *wirklich* lebt, denkt und

1 Bascha Mika: „Betrug am Leser“. In: *die tageszeitung* (28.11.2003), S. 3.

2 Ausführlich dazu Jörg Ruchatz: *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*. Konstanz, München: UVK 2014, S. 143-150.

3 Vgl. dazu Stephan Pabst: „Interview-Literatur. Tom Kummers Fake-Interviews und die Folgen“. In: *Germanic Review*, 91 (2016), 1, S. 41-60.

4 Das Plakat ist einzusehen auf der Homepage zum Film, URL: <http://www.badboykummer.de/> [letzter Zugriff: 3.2.2016].

führt. Andererseits stellen Interviews keine intimen Gesprächssituationen her, sondern finden in einem kommunikativen Dreieck statt. Teil des Interviews sind ein Fragesteller und ein Antwortgebender, also eine asymmetrische Rollen- und Wissensverteilung der beiden Sprechenden, sowie das Publikum. Denn Interviews sind Gespräche, die entweder vor Publikum oder für eine (nachträgliche) Veröffentlichung bzw. Sendung geführt werden. Dieser Publikumsbezug macht das Interview zu einem artifiziellen, einem künstlichen Gespräch. Diese Künstlichkeit verdoppelt sich bei gedruckten Interviews noch dadurch, dass nach der ersten, mündlichen Kommunikationssituation eine zweite, schriftliche Kommunikationssituation produziert werden muss. Abgesehen davon, dass Betonungen und nonverbale Signale bei der Transkription in der Regel verloren gehen, folgt die gesprochene Sprache anderen Regeln als die geschriebene. Deshalb sind gedruckte Interviews immer Bearbeitungen des eigentlich Gesagten. In einem aktuellen Interviewhandbuch für Journalisten kann man dazu lesen: „Ein gut verschriftlichtes Interview ist weniger authentisch (korrekte Wiedergabe des tatsächlich Gesagten) als attraktiv (für den Leser).“⁵ Dazu gehört u.a., dass Authentizität zur Not konstruiert werden muss, indem man – so rät der Interviewprofi Christian Thiele den Journalisten – spontane und nach Mündlichkeit klingende Sprechweisen in den originalen Interviewtext hineinredigiert. Damit ein Interview erfolgreich ist, muss in ihm seine Nicht-Inszeniertheit inszeniert werden.

Entscheidend ist nun, dass damit nicht automatisch ein Betrugsfall vorliegt. So lautet der direkt auf das letzte Zitat folgende Satz aus Thieles Interviewratgeber: „Die Wahrheit des Gesprächs muss durch das Redigieren konzentriert und kondensiert werden für die Schriftfassung.“⁶ Gerade weil das verschriftlichte Interview nicht authentisch, sondern ein Kunstprodukt ist, kommt es – so die Logik des Gedankengangs – der Wahrheit des Gesprächs näher. Diese Überzeugung findet sich bei fast allen professionellen Interviewern der letzten zwanzig Jahre, darunter André Müller und Moritz von Uslar.⁷ Noch einmal in Bezug auf Bascha Mika gesagt: Interviews sind nicht entweder Täuschung oder Wahrheit, sondern setzen Täuschung und Wahrheit in ein produktives Spannungsverhältnis.

Das alles gilt auch für das Interview als Literaturbetriebspraktik, und zwar von Anfang an. Als Geburtsstunde des Literaturinterviews in Deutschland gilt die Veröffentlichung von Johann Peter Eckermanns zunächst zweibändigen *Gesprächen mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Kurioserweise erscheint dieses Buch im gleichen Monat, nämlich im April 1836, wie das vermutlich weltweit erste Zeitungsinterview, das ein Reporter des *New York Daily Herald* mit der Zeugin eines Prostituiertenmordes geführt hat.⁸ Während das Presse-Interview aus der Gerichtsbefragung hervorgeht, verfügen Eckermanns Gespräche mit Goethe nur zum Teil über jenes dialogische Wechselspiel von Frage und Antwort, das man heutzutage mit Interviews verbindet. Gerade in ihrer Mischung von narrativer und szenischer Präsentation des gesprochenen Worts nehmen sie aber eine typische Technik der Presse-Interviews des 19. und

5 Christian Thiele: *Interviews führen*. Konstanz: UVK 2009, S. 89.

6 Ebd.

7 Vgl. dazu Torsten Hoffmann: „Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar“. In: *Germanic Review*, 91 (2016), Heft 1, S. 61-77.

8 Das Folgende findet sich ausführlicher in Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser: „Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. v. Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 9-25, insb. S. 15-18.

frühen 20. Jahrhunderts vorweg.⁹ Auch eine vergleichsweise klar umrissene Textsorte wie das Interview verfügt also über formale und historische Varianten. Aufschlussreich für die Geschichte und die Funktion des Schriftstellerinterviews ist insbesondere die Argumentation, mit der Eckermann in Briefen versucht, Goethe von der Veröffentlichung der Gespräche zu überzeugen. Bereits 1826, also zehn Jahre vor dem Erscheinen des Buchs, schreibt er an Goethe:

Ich könnte bis auf den nächsten Herbst eine gute Abtheilung von etwa 250. Seiten [der Gespräche] zusammenbringen; und zwar lauter bedeutende wichtige Sachen die Alles aufregen sollten, und die, da die höchsten Maximen darunter vorkommen, gewiß die heilsamste Wirkung auf die Welt haben würden. Jetzt, meine ich, wäre dazu der allerschönste Zeitpunkt. Denn es ist in den Conversationen so viel von Ihren einzelnen Werken die Rede und man könnte absichtlich noch manches zur Sprache bringen und alles das sagen, was der Welt zu wissen gut wäre. Daß demnach solche Gespräche, die den Hauch Ihres Lebens tragen, das Interesse steigern und auf die Subscription zur neuen Ausgabe Ihrer Werke einen sehr günstigen Einfluß haben werden, ist wohl vorauszusehen.¹⁰

Interviews sind Werbemaßnahmen und verfolgen ökonomische Ziele – das steht am Anfang der Literaturgeschichte des Interviews und gilt bis heute. Für Eckermann wie 150 Jahre später für Gérard Genette sind Interviews zudem Paratexte, genauer performative Epitexte, also ein Beiwerk des Buchs.¹¹ Sie bewerben und kommentieren das eigentliche Werk des Autors, sie helfen mithin dem Autor finanziell und dem Leser intellektuell auf die Sprünge. Aber für Eckermann geht es um mehr: Denn in den Gesprächen selbst finden sich ja „lauter bedeutende wichtige Sachen“ und die „höchsten Maximen“. Nimmt man das – trotz des einschmeichelnden Gestus – ernst, deutet sich bereits hier ein Gedanke an, auf den die Literaturwissenschaft erst in den letzten 15 Jahren gekommen ist: Nämlich dass Interviews nicht nur einen kommentierenden Sekundärdiskurs, sondern vielmehr einen Primärdiskurs darstellen, der auch für sich gelesen, also als autonomer Text wertvoll ist.¹² Schriftstellerinterviews sind nicht nur von Interesse, weil sie sich auf die Bücher der Schriftsteller beziehen, sondern sie können auch selbst als Textsorte bedeutsam sein, ja – in Eckermanns Worten – *die heilsamste Wirkung auf die Welt* haben.

Dass der publizierte Interviewtext am Ende seine Nicht-Inszeniertheit inszeniert – auch darüber war sich Eckermann bereits völlig im Klaren. Authentisch ist er, so suggeriert Eckermanns Brief, da nur er den „Hauch Ihres Lebens“ trägt. Interviews sind *echter* als andere Texte Goethes, weil sie im Widerstreit zwischen Kunst und Leben auf der Seite des Lebens stehen, weil sie durch eine exklusive und auch körperliche Intimität dem Dichter so nahe rücken, wie es in Texten nur möglich ist. Man spürt gleichsam den Atemhauch des Sprechenden. Bezeichnenderweise hat Eckermann aber überhaupt kein Problem damit, diese authentische Wirkung des Interviews im direkt vorangehenden Satz mit einer auf diese Wirkung hin kalkulierten Textproduktion zu verbinden. Man könne „absichtlich noch manches zur Sprache bringen“, mithin schon das Gespräch

9 Für das französische Interview (das in dieser Hinsicht dem deutschsprachigen entspricht) vgl. dazu Martin Kött: *Das Interview in der französischen Presse*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 23.

10 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters. Berlin: Deutscher Klassiker-Verlag 2011, S. 927-928.

11 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt/Main u. New York: Campus 1989, S. 343.

12 Diese beiden Möglichkeiten der literaturwissenschaftlichen Kategorisierung von Interviews finden sich zuerst bei Holger Heubner: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin: Logos 2002, S. 143, 210.

selbst im Blick auf seine spätere Publikation inszenieren. Das kommunikative Dreieck, zu dem auch das Publikum gehört, prägt also bereits den Verlauf des mündlichen Gesprächs. Und schon bevor es das Presseinterview in Deutschland überhaupt gibt, besteht Eckermann in späteren Briefen darauf, dass er als Interviewer einen erheblichen Anteil an dem Erfolg dieses Buches gehabt habe. Schließlich sei es ihm gelungen, „alle Kunst zu verbergen und bloß den reinen Eindruck eines *Naturwerkes* hervorzubringen.“¹³ Die Kunst des Interviews besteht also darin, seine Künstlichkeit zu verstecken und Authentizität zu suggerieren.

Damit war Eckermann seiner Zeit weit voraus. Im deutschsprachigen Literaturbetrieb setzt sich das Interview erst um 1900 durch. Thomas Mann ist einer der ersten Schriftsteller, der zeitlebens Interviews gegeben hat, insgesamt über 600.¹⁴ Und insbesondere in den letzten 30 Jahren hat man das ästhetische Potenzial des Interviews, das Interview als Kunstform offensiv genutzt.¹⁵ Exemplarisch zeigen lässt sich das an den Interviews Alexander Kluges, die er für seine Kultursendungen im Privatfernsehen geführt hat, und zwar insbesondere an seinen *fake*-Interviews mit Helge Schneider oder dem Schauspieler Peter Berling. Als *fake* bezeichne ich hier eine Fälschung, die ihre Aufdeckung schon mitkonzipiert – also einen Betrug, der als Betrug erkannt werden will.¹⁶ So konnte man 2008 in der RTL-Kultursendung *10 vor 11* ein Kluge-Interview mit Helge Schneider sehen, in dem Letzterer als der Schriftsteller Robert Fork auftritt.¹⁷ Dieses Rollenspiel wird – anders als bei anderen *fake*-Interviews Kluges – schon vor Gesprächsbeginn von einer Texteinblendung offengelegt: „Robert Fork (Helge Schneider) über das Geheimnis gekonnter Literatur“. Die ersten Worte des Gesprächs lauten dann:

KLUGE: Herr Fork, Sie gehören zu den geheimnisvollen Autoren der *Nouvelle Romantik*-Richtung. Und von Ihnen liegt vor der große abgeschlossene neue Schicksalsroman *Eine Liebe im Sechsstelktakt*. Was ist das?
SCHNEIDER: (Pause) Äh ... (*langes Ausatmen, Pause*). Ein ... Es wäre ... Es wäre vielleicht nicht richtig, wenn ich als Autor (*räuspern*) als Autor über (*räuspern*) das eigene Werk eine Feststellung machen würde.
KLUGE: Das Buch spricht für sich.
SCHNEIDER: Das Buch spricht für sich.¹⁸

Hier wird mit dem Interview als Literaturbetriebspraxis gespielt, indem der Inszenierungscharakter solcher Interviews offengelegt und auf die Spitze getrieben wird. Die mehrfache Namenseinblendung macht deutlich, dass der Musiker und Autor Helge Schneider als Schauspieler auftritt, um die Rolle des Schriftstellers Robert Fork zu verkörpern. Zudem beginnt das Interview als Meta-Interview: Die konventionelle Erwartung an ein Schriftstellerinterview, den Autor über sein aktuelles Buch sprechen zu hören,

¹³ Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, S. 919 (Brief von Eckermann an Heinrich Laube vom 5. März 1844).

¹⁴ Vgl. *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1956*. Hrsg. von Volkmar Hansen u. Gert Heine. Hamburg: Knaus 1983.

¹⁵ Vgl. dazu die Übersicht in Torsten Hoffmann/Stephan Pabst: „Einleitung. Literarische Interviews“. In: *Germanic Review*, 91 (2016), Heft 1, S. 1-6.

¹⁶ Damit folge ich Martin Doll: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos 2012, S. 13.

¹⁷ Im Folgenden schließe ich an Überlegungen von Jens Ruchatz an, vgl. Jens Ruchatz: „Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. von Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 45-61, insb. S. 47-52.

¹⁸ URL: https://www.youtube.com/watch?v=sa1vm0DCL_Y [letzter Zugriff: 3.2.2016].

wird vom Autor zurückgewiesen – auf das Interview als Sekundärtext lässt er sich nicht ein. Stattdessen dreht sich das Gespräch in immer absurderen Wendungen um den nächsten, den übernächsten und sogar den drittnächsten geplanten Roman von Robert Fork.

Die Pointe des Gesprächs erschließt sich allerdings erst dann, wenn man weiß, dass Helge Schneider zum Zeitpunkt des *fake*-Interviews tatsächlich ein Buch veröffentlicht hatte, das im Untertitel Robert Fork als Verfasser angibt.¹⁹ Insofern entspricht das Interview einem *realen* Spiel mit der Autorrolle – und plötzlich spricht dann doch Helge Schneider als Helge Schneider, der sich ein Pseudonym zugelegt hat:

KLUGE: Egal, was Sie schreiben, ja?: Die Gemeinde folgt treu.

SCHNEIDER: Ich (*Pause*) bin (*Pause*) gewachsen. (*Pause*) Und ich finde besonders (*Pause*) schön, dass die Menschen, die meine Bücher lieben, mir (*Pause*) ins Pseudonym folgen.

KLUGE: Das heißt, *Fork* ist ein Pseudonym? Verstehe ich das richtig?

SCHNEIDER: Ja. Es ist eine andere Welt. Ich lebe in einer anderen Welt.

KLUGE: Und keiner weiß Ihren wahren Namen?

SCHNEIDER: Nein. Doch.

KLUGE: Ach, wie gut, dass niemand weiß...

SCHNEIDER: Nein, es ist nicht so. Es ist anders. Das weiß man ja. Und doch ... (*lacht*)²⁰

„Nein. Doch“ – in diesen zwei Worten fasst Helge Schneider das Spiel zusammen, das er mit seiner *gefakten* Autorschaft betreibt. Als eine Mischform aus Fakten und Fiktionen sind bei Schneider aber auch die *normalen* Interviews angelegt. So hat er auf der Frankfurter Buchmesse 2015 innerhalb weniger Stunden mehrere Interviews gegeben und darin völlig widersprüchliche Dinge behauptet. Am 3sat-Stand berichtet Schneider, dass sein neues Buch *Der Orang-Utan-Klaus* gar nicht von ihm stamme, sondern von seinem Fanclub aus alten Konzerttexten zusammengestellt worden sei – er selbst habe dem Buchprojekt lange Zeit skeptisch gegenübergestanden. Eine Stunde später am FAZ-Stand gibt Schneider dann ebenso ernsthaft die Auskunft, dass er es gewesen sei, der seinen Fanclub darum gebeten habe, aus altem Live-Material ein Buch zusammenzustellen. Helge Schneider ist ein Geschichtenerzähler – auf der Bühne ebenso wie im Interview. Und selbst da, wo er vorgibt, seine Geschichten zu kommentieren, also einen Sekundärdiskurs zu produzieren, erzählt er sie weiter. Insofern sind auch die Interviews ein integraler Bestandteil des Gesamtkunstwerks *Helge Schneider*.

2. Multitasking. Perspektiven literaturwissenschaftlicher Interviewforschung

Die Frage ist, was das alles nun für die Literaturwissenschaft bedeutet, die sich mit der Literaturbetriebspraktik des Interviews beschäftigt. Darauf gibt es eine pauschale und eine differenziertere Antwort. Die pauschale lautet, dass man Interviews – und insbesondere Schriftstellerinterviews im gegenwärtigen Literaturbetrieb – nicht gerecht wird, wenn man davon ausgeht, dass die Textsorte (wie im *Handbuch der literarischen Gattungen* von 2009 behauptet wird) „in erster Linie zur Informationsbeschaffung

¹⁹ Vgl. Helge Schneider: *Eine Liebe im Sechsstakt. Der große abgeschlossene Schicksalsroman von Robert Fork*. Köln: KiWi 2008.

²⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mMwrKh9pK1E> [letzter Zugriff: 3.2.2016].

dient²¹.²¹ Zumindest in den letzten 30 Jahren werden Interviews von Interviewenden wie von Schriftstellerinnen und Schriftstellern vor allem als Spielform angesehen und genutzt. Mit Gewinn erforschen lassen sich Interviews deshalb insbesondere dann, wenn man sie als eigenständige Textsorte ernst nimmt – und so analysiert und interpretiert, wie man auch andere Textsorten, etwa Romane, aber ja auch Briefe oder Tagebücher untersucht. Was damit gemeint ist, soll (so lautet die differenziertere Antwort) im Folgenden anhand von vier Perspektiven der gegenwärtigen Interviewforschung skizziert werden. Produktiv erscheint mir die germanistische Arbeit mit Interviews erstens im Blick auf die Theorie und die Kultur- wie Mediengeschichte des Interviews, zweitens in Bezug auf unterschiedliche Interviewformate, drittens auf Redetechniken von Schriftstellern und viertens auf Interviews in literarischen Texten. Will man all das im Blick behalten, erfordern Interviews ein wissenschaftliches Multitasking.

2.1. Theorie, Kultur- und Mediengeschichte

Während Interviews lange Zeit als unterkomplexe Texte galten, die aufgrund ihrer spontanen (dabei aber ‚aufgezwungenen‘) Entstehung nicht mit literarischen Texten zu vergleichen seien, begreift die neuere Theorie das Interview als eine besonders komplexe Form, als ein hybrides Genre. Denn in Interviews verbinden sich verschiedene künstlerische Darstellungstechniken, insbesondere Formen des Erzählens, des szenischen Dialogs und der Performance. Dabei sind sie mit einer doppelten Autorschaft versehen, nämlich der des Fragenden und der des Befragten. Will man Interviews analysieren, muss man auch auf die Stimmlage, auf Mimik und Gestik beider Akteure achten – all das macht die Arbeit mit Interviews zu einer besonders anspruchsvollen Angelegenheit, die deutlich komplizierter ausfällt als bloße Textanalysen. Dazu braucht es eine Methodik und eine Theorie der Interviewanalyse, die gegenwärtig erst am Anfang steht.²²

Auch der Status, der Interviewäußerungen in Interpretationen zukommen kann, ist bisher kaum reflektiert worden. Denn es lässt sich auch im Rahmen einer autorkritischen Interpretationstheorie durchaus behutsam mit Interviews als Sekundärtexten arbeiten – wenn man den sich selbst kommentierenden Autor nicht für wichtiger hält als literaturkritische oder -wissenschaftliche Kommentatoren. Dazu kommt, dass Interviews an die Möglichkeiten und Konventionen ihres jeweiligen Mediums gebunden sind. So hat z.B. das Schriftsteller-Interview im Radio eine eigene Geschichte, die u.a. damit zusammenhängt, dass in den Anfangsjahren des Rundfunks (der in Deutschland 1923 auf Sendung ging) keine politischen Äußerungen übertragen werden durften und Interviews mit Politikern verboten waren.²³ Gespräche mit Schriftstellern, die live gesendet wurden und deshalb nicht zensiert werden konnten, waren in der Weimarer Republik das einzige Sendeformat, das Politik ins Radio bringen konnte. Deshalb wurden Schriftsteller fast nie zu ihren Büchern interviewt – das erste Schriftstellergespräch

21 Sascha Seiler: „Interview“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 403-407, hier S. 403.

22 Vorarbeiten finde sich v.a. in der linguistischen Gesprächsanalyse, vgl. etwa Helmut Henne u. Helmut Rehbock: *Einführung in die Gesprächsanalyse*. 3. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter 1995.

23 Ausführlich dazu Torsten Hoffmann: „Der Autor im Boxing. Zu den kämpferischen Anfängen des Schriftstellergesprächs im Radio um 1930 (Ernst Toller, Johannes R. Becher, Gottfried Benn)“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. von Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 177-207.

im deutschsprachigen Rundfunk war vermutlich eine 1928 gesendete Diskussion mit Alfred Döblin über die Todesstrafe. Um das Zustandekommen und den Verlauf dieser Radiointerviews zu verstehen, muss man also ihren kultur- und mediengeschichtlichen Kontext rekonstruieren.

2.2. Interviewformate

Insbesondere in den letzten 30 Jahren sind Interviewformate entstanden, bei denen sich das traditionelle Rollenmodell des Interviews umgekehrt hat. Man liest diese Interviews nicht mehr primär wegen des interviewten Prominenten, sondern aufgrund des originellen Fragestils – der eigentliche Held dieser Texte ist also der Interviewende. Dafür gibt es gerade im Bereich des Schriftstellerinterviews mehrere Beispiele, so den österreichischen Interviewer André Müller, der seine Interviews als Psychotrips angelegt hat. Für seine Gesprächspartner interessiert sich Müller nicht besonders, stattdessen lenkt er die Gespräche durchweg auf *seine* Themen, insbesondere auf die Sinnlosigkeit des Lebens und auf die Frage nach der Berechtigung des Selbstmords. Wenn sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Salman Rushdie oder Elfriede Jelinek darauf einlassen, entstehen dabei außergewöhnliche Interviews, die mit den Büchern der Befragten kaum etwas zu tun haben.²⁴

Einen besonders anschaulichen Beleg für die Aufwertung des Interviewers lieferte das *ZEIT*-Magazin vom 11. Juli 2013. Auf dem Titel groß angekündigt wird ein Interview aus der *99 Fragen an*-Reihe des Journalisten Moritz von Uslar mit dem Theaterregisseur Frank Castorf. Die Pointe besteht darin, dass Castorf das Interview kurzfristig abgesagt hatte – und dass im *ZEIT*-Magazin trotzdem über drei Seiten die 99 Interviewfragen abgedruckt werden. Offensichtlich ist dieses Interviewformat so stark, dass es die Antworten gar nicht mehr braucht. Inwiefern Uslars Gesprächstechnik nicht primär darauf zielt, relevante sprachliche Informationen zu gewinnen, sondern als Spiel angelegt ist, zeigen auch seine zustande gekommenen Schriftstellerinterviews. Beispielsweise wird das Gespräch mit Martin Walser von diesen Fragen eröffnet:

1 Obstler oder Cognac? [...]

2 Romika oder Birkenstock? [...]

3 Bahncard 25 oder Bahncard 50?²⁵

Interessant sind solche Interviews, weil sie *nicht* interessant sind, weil sie mit den Interviewerwartungen spielen. Die kostbare Interviewzeit wird mit Belanglosigkeiten verplempert – das ist der Witz auch dort, wo Moritz von Uslar Superstars wie Hillary Clinton, George Clooney oder Mick Jagger interviewt und sie konsequent *nicht* zu ihrer Politik, ihrem neuen Film oder ihrer neuen Platte befragt. Spannung entsteht hier durch die Ungewissheit, wie die Interviewten auf dieses Spiel reagieren. Und wie Kommentare zu einem Fußballspiel lesen sich dann auch die Zwischentexte, die Moritz von Uslar in seine Interviews integriert. Immer wieder feuert er sich selbst an, das Interviewtempo zu beschleunigen oder die Taktik zu ändern. So an zwei Stellen im Gespräch mit Martin Walser: „Voll drauf! Volles Risiko! Go! Go!“, und etwas später: „Nein. So wird es nichts.“

²⁴ Vgl. dazu und zum Folgenden Torsten Hoffmann: „Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar“. In: *Germanic Review*, 91 (2016), Heft 1, S. 61-77.

²⁵ Moritz von Uslar: „Martin Walser“. In: Moritz von Uslar: *100 Fragen an*. 3. Aufl. Köln: KiWI 2004, S. 272-287, hier: S. 274.

*Die 100 Fragen kriegen keinen speed. Neue Taktik: ihm nachgeben. Ihn ausreden lassen.*²⁶ Gewonnen ist das Spiel, wenn ein Text entsteht, der „speed“ entwickelt – darauf, nicht auf interessante Selbstdeutungen des Autors, zielt das Interview.

Im Fall dieses 2003 mit Martin Walser geführten Gesprächs ist das besonders brisant, denn Walser sah sich nach seiner Friedenspreis-Rede in der Frankfurter Paulskirche mit der Kritik konfrontiert, er habe sich dafür ausgesprochen, die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu beenden. Moritz von Uslar spielt darauf mit seinen Fragen zwar mehrfach an, aber durchweg so, dass Walser dazu nicht Stellung beziehen kann: „Ist die Paulskirche eigentlich ein schöner Bau?“, lautet eine der nur oberflächlich harmlosen Fragen (kurz davor: „Rein sprachlich beurteilt: Lieber vögeln oder bumsen?“), eine andere: „Wie heißt Ausschwitz noch mal auf Polnisch?“²⁷ Taktisch ausgedrückt: Uslar testet die Nerven seines Gesprächspartners durch thematische Finten, die einen substantiellen Austausch in greifbare Nähe rücken, dann aber durch extrem fokussierte Fragen verhindern. Der sportliche Ehrgeiz besteht darin, die naheliegenden Themen mit abseitig-absurden Fragen zu umkreisen, ohne sie zu berühren. Moritz von Uslar beschreibt seine Fragetechnik so:

Ich stelle nicht Fragen, weil ich etwas erfahren will. Ich stelle Fragen, weil ich spielen möchte. Weil ich mit einer Person warm werden möchte. Weil ich sozusagen einen Austausch herstellen möchte.²⁸

Statt mit direkten psychologisierenden Fragen das ‚Wesen‘ seiner Gesprächspartner erkunden zu wollen, steht hinter Uslars Interviews die Überzeugung, dass sich der Charakter eines Menschen besonders gut an seinen Kommunikations- und Interaktionsformen, also indirekt offenbart. Dramentheoretisch ausgedrückt: Während das traditionelle Interview auf explizite Selbstdarstellungen der Interviewten setzt, zielt Uslars Strategie auf implizite. Wer das nur für einen belanglosen Spaß hält, verkennt die besondere Qualität dieses Interviewstils.

Dass Interviews zwar ein ernstes, aber doch ein Spiel sind, gilt auch dort, wo tiefgreifende und grundsätzliche Fragen gestellt werden. So z.B. der Büchnerpreisträgerin Felicitas Hoppe, die 2012 in einem Fernsehinterview von dem Journalisten und Schriftsteller Armin Kratzert innerhalb von 17 Sekunden gefragt wird: „Was ist Wahrheit?“, „Gibt es einen Gott?“, „Was ist der Sinn des Lebens?“²⁹ Sie möge Interviews gerne, so berichtet Felicitas Hoppe im gleichen Jahr auf einer Podiumsdiskussion, weil sie ohnehin „ein sportiver Typ“³⁰ sei. Und es gehört schon ein erheblicher sportlicher Ehrgeiz dazu, dem Irrsinn dieser in enormem Tempo gestellten Kette aus Großfragen mit ebenso irrsinnig kurzen Antworten lächelnd zu begegnen. Denn nach minimaler Bedenkzeit, in der sie sich vor allem nach dem Sinn eines solchen Interviews

26 Ebd., S. 275, 277.

27 Ebd., S. 275, 284.

28 „Im Gespräch: Moritz von Uslar. Unglaublich lustig, nächste Frage bitte“. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/unglaublich-lustig-naechste-frage-bitte-moritz-von-uslar-im-gespraech-13002357.html> [letzter Zugriff: 3.2.2016].

29 Alle Zitate aus dem Interview finden sich unter URL: <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/lesezeichen/felicitas-hoppe100.html> [letzter Zugriff: 3.2.2016]. Vgl. ausführlicher zum Folgenden Torsten Hoffmann: „Geistesgegenwart. Felicitas Hoppes Poetik des Interviews“. In: *Text + Kritik*. Heft 207: Felicitas Hoppe (2015), S. 65-73.

30 „Reden! Podiumsdiskussion über die Praxis des Schriftstellerinterviews. Mit Felicitas Hoppe, Hauke Hückstädt und Moritz von Uslar“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. von Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 319-341, hier S. 323.

zu fragen scheint („Wahrheit, was ist Wahrheit? Das ist eine der Fragen, die vielleicht unbeantwortbar ist“), reagiert Hoppe mit druckreifen Antworten: „Also, Wahrheit ist vielleicht die Summe dessen, wovon wir denken, dass es ein Teil davon wäre (*lacht*).“ Nicht um Wahrheitsfindung geht es hier, sondern um ein Interviewspiel – das wird am abschließenden Lachen der Interviewten ebenso deutlich wie an der Reaktion des Interviewers, der das Gesagte nur mit einem abhakend-knappen „O.K.“ quittiert. Auf seine aus vier Worten bestehende Frage nach der Existenz Gottes bekommt er – ohne jede hier ohnehin nicht erwünschte nähere Begründung – die ebenfalls aus vier Worten bestehende Antwort „Ja, glaub ich schon“ (nun ohne ein Lachen der Befragten). Interviews sind heute so attraktiv, weil sie – erstens – im besten Fall unvorhersehbar, unterhaltsam und kurz sind. Keine andere Literaturbetriebspraktik passt so gut zur Eventkultur wie das Interview. Zweitens (und auch das zeigt das Interview mit Hoppe) hat die gegenwärtige Popularität des Interviews damit zu tun, dass in einer Zeit offener und instabiler Biographien viele Lesende besonders daran interessiert sind, wie die (vermeintlich oder tatsächlich) Erfolgreichen ihr Leben organisieren. Lebensentwürfe und Weltanschauungen sind deshalb ein bevorzugtes Interviewmotiv – zumal sie im Interview in der Regel kondensierter als etwa in Romanen formuliert werden. In Eckermanns Worten gesagt: Es finden sich im Hoppe-Interview durchaus *bedeutende wichtige Sachen* – immerhin geht es um Wahrheit, Gott und den Sinn des Lebens.

Ein Meisterstück der Interviewkunst ist Felicitas Hoppes Antwort auf die das Interview abschließende Frage nach dem Sinn des Lebens, weil sie mit ihr zugleich auch den Unsinn dieser drei Interviewfragen kommentiert und eine grundsätzlich für Interviews hilfreiche Strategie benennt: „Der Sinn des Lebens ist, darüber nachzudenken und nicht darüber zu verzweifeln, dass es keine richtigen Antworten gibt.“ Von dieser Einsicht leben Schriftstellerinterviews im 21. Jahrhundert.

2.3. Schriftstellerinterviews

Die Antworten von Martin Walser und Felicitas Hoppe sind natürlich auch für eine Forschungsperspektive von Interesse, die den Fokus auf das spezifische Interviewverhalten von Autorinnen und Autoren richtet. Das Erkenntnisinteresse kann sich dabei erstens auf den Literaturbetrieb beziehen. Denn Interviews sind besonders aussagekräftige Indikatoren für die Position von Schreibenden im literarischen Feld. Während Bestseller-Listen allein den ökonomischen Erfolg von Büchern spiegeln, lässt sich an der Frequenz und den Publikationsorten von Interviews ablesen, welche Aufmerksamkeit Schriftstellerinnen und Schriftsteller als Personen generieren – was erheblich vom Erfolg ihrer Bücher abweichen kann. So war die Kultfigur Heiner Müller einer der meistinterviewten Autoren der Wendejahre, ohne in größerem Umfang Bücher zu verkaufen, ja überhaupt noch zu veröffentlichen. Gegenwärtig lässt sich u.a. an den besonders nachgefragten Interviewpartnern Juli Zeh oder Navid Kermani beobachten, dass sich dominante Positionen im literarischen Feld auch aus politischen und kulturellen bzw. interkulturellen Kompetenzen ergeben können. Wer das Funktionieren und die historisch wandelbaren Vorlieben des Literaturbetriebs verstehen will, kommt deshalb an Interviews nicht vorbei.

Zweitens lassen sich Schriftstellerinterview mit Gewinn autorenphilologisch untersuchen. Man kann analysieren, über welche Themen ein Autor gerne spricht, wie er sein Schreiben darstellt, inwiefern er Interviewroutinen entwickelt und wie sein mündlicher

zu seinem schriftlichen Personalstil passt. So lassen sich z.B. die von W.G. Sebald gegebenen Interviews in sprachlicher wie thematischer Hinsicht als Fortsetzungen seiner literarischen Texte lesen,³¹ während das bei Felicitas Hoppe gerade nicht der Fall ist. Besonders aufschlussreich sind Interviews oft in poetologischer Hinsicht, etwa in Bezug auf Schreibkonzepte (aber auch auf typische Rezeptionsmuster). Das gilt auch dort, wo z.B. Heiner Müller nichts zu seinen Theatertexten sagen will und stattdessen autorkritische Positionen vertritt. In seinen Interviews findet sich ein ganzes Arsenal von Gründen dafür, warum er seine Stücke ungern kommentiert, etwa:

BRENNER: Was haben Sie mit HAMLETMASCHINE versucht? Was wollen Sie sagen? Warum haben Sie das Stück geschrieben?

MÜLLER: Wenn ich weiß, was ich sagen will, sage ich es. Dazu muß ich nicht schreiben.³²

Anders als im Helge Schneider-Interview geht es hier nicht nur darum, dass der Autor nichts zu seinem Werk sagen *will*, sondern dass er es – nach eigener Auskunft – gar nicht *kann*. Die Suche nach der Autorintention ist für Heiner Müller schon deshalb verfehlt, weil er beim Schreiben zumeist gar keine klaren Intentionen habe. Und wenn doch, sei er damit immer gescheitert. Er habe dann ganz andere Texte geschrieben, als er eigentlich schreiben wollte. Der Autor schaltet sich in den öffentlichen Diskurs ein, um seine Lizenz zur Selbstkommentierung auszuschalten.³³ Auch das ist natürlich eine poetologische Position, denn es klingt eine Inspirationspoetik an, die unbedingt darauf angewiesen ist, dass der Autor sich selbst *nicht* versteht und sich stattdessen einem unkontrollierten Schreiben überlässt. Wie in Poetikvorlesungen oder in Essays formulieren Schriftsteller also auch in Interviews Poetiken, d.h. sie vertreten und reflektieren Literatur- und Autorschaftskonzepte, die man analysieren und vergleichen kann. Und selbst das, was man in Interviews über die Biographie eines Autors erfährt, kann durchaus literaturwissenschaftlich genutzt werden. Der russische Formalist Boris Tomaševskij hat schon vor rund 100 Jahren zwischen der realen Biographie eines Autors und dem unterschieden, was er „biographische Legenden“³⁴ nennt. Auf diese *biographischen Legenden* hat nach Tomaševskij auch die Literaturwissenschaft ihr Augenmerk zu richten. Denn unabhängig davon, ob es stimmt, was in Interviews über das eigene Leben erzählt wird, prägen diese Erzählungen die öffentliche Wahrnehmung literarischer Werke. Biographische Legenden können von Autorinnen und Autoren als Lesevoraussetzungen einkalkuliert werden. So kann es für die Bewertung und den Erfolg eines Buches eine erhebliche Rolle spielen, ob man es für fiktional hält oder – durch biographische Legenden gesteuert – als wahre Geschichte aus dem Leben des Autors liest. *Biographische Legenden* sind deshalb ein gewichtiger Aspekt dessen, was man als *schriftstellerische Inszenierungspraktiken* bezeichnet. *Inszenierung* meint dabei nicht unbedingt eine Täuschung, ja nicht einmal zwingend

31 Vgl. Torsten Hoffmann: „Das Gewicht des Lebens. Nachwort“. In: W.G. Sebald: „Auf ungeheuer dünnem Eis.“ *Gespräche 1971-2001*. Hrsg. von Torsten Hoffmann. Frankfurt/Main: Fischer 2011, S. 264-280.

32 Heiner Müller: *Werke 11: Gespräche 2. 1987-1991*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 107 (1987 im Gespräch mit Eva Brenner).

33 Ausführlich dazu 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*. Hrsg. von Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser. Heidelberg: Winter 2011, S. 313-340.

34 Boris Tomaševskij: „Literatur und Biographie“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u.a.. Stuttgart: Reclam 2003, S. 49-61, hier S. 57.

eine bewusst eingesetzte Strategie.³⁵ Unter Inszenierungspraktiken versteht man stattdessen – im Rückgriff auf Überlegungen Gérard Genettes und Pierre Bourdieus – jene paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftstellern, mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für sich und ihre Texte Aufmerksamkeit erzeugen. Ein zentrales Element davon sind Interviews.

In den letzten Jahren wird genau das in Interviews auch immer wieder thematisiert – wie überhaupt Interviews zunehmend an Selbstreflexivität gewinnen. Felicitas Hoppe hat im Podiumsgespräch über Interviews z.B. die Ansicht vertreten, dass sie es ungeheuer anstrengend finde, in Interviews eine bestimmte Rolle zu spielen oder nicht die Wahrheit zu sagen – sie sei „durch und durch ein ehrlicher Mensch“,³⁶ außerhalb wie innerhalb des Interviews. Ganz anders dagegen Christian Kracht. In einem seiner seltenen Interviews, das 2012 in der ARD-Sendung *druckfrisch* zu sehen war, verbreitet Kracht die biographische Legende, das er sich eine Zeitlang als Maler (mit bunt bekleckstem Kittel) inszeniert habe, ohne eigentlich malen zu können. Denis Scheck fragt ihn daraufhin nach der Selbstinszenierung als Dichter:

SHECK: Und in der Literatur? Es gibt ja auch die Gefahr, zum Dichterdarsteller zu werden.

KRACHT: Ja, das stimmt. Das werfen Sie mir vor?

SHECK: Nein! In keinster Weise!

KRACHT: Ah! Okay. Ähm ...

SHECK: Aber die Gefahr gibt's doch.

KRACHT: Ich fürchte, man ist eigentlich immer Schriftstellerdarsteller. So ähm ... Also zumindest für mich gibt es kein ... Es gibt ... Ich kann das gar nicht trennen. Also die Darstellung des ... Also insofern sind die Romane auch, äh, Darstellungen oder Simulationen, äh, Versuche, äh.³⁷

„Äh“, „also“, „ähm“ und abbrechende Sätze – Kracht liefert einen völlig anderen performativen Epitext als die druckreif sprechende Felicitas Hoppes. Wobei natürlich auch die Selbstinszenierung als Schriftsteller-Darsteller eine Inszenierung sein kann, um z.B. authentische Sprechprobleme in der Interviewsituation als ironische Inszenierung verkaufen zu können. Deutlich wird immerhin, dass Kracht mit Schecks Unterscheidung von authentischer und dargestellter Autorschaft nichts anfangen kann oder will. Und mehr noch: Für Kracht sind seine öffentlichen Auftritte nichts anderes als das Simulieren, das er auch in seinen fiktionalen Romanen betreibt. Das geht soweit, dass Kracht in einem anderen Interview mit Denis Scheck erzählt, er wolle sich demnächst in der argentinischen Politik engagieren und einen zweiten Falklandkrieg anzetteln.³⁸ Immer wieder verbreitet Kracht also biographische Legenden, die man – wie im *fake*-Interview – sofort als Legenden durchschaut. Aber trotzdem und gerade damit produzieren sie ein bestimmtes, in diesem Fall ironisches Autorlabel, das man analysieren muss, wenn man Krachts Agieren im Literaturbetrieb verstehen will.

35 Zum Begriff der Inszenierung vgl. Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese“. In: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hrsg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg: Winter 2011, S. 9-30.

36 „Reden“, S. 327.

37 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0> [letzter Zugriff: 3.2.2016].

38 Einzusehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=p9qy1HlmPJw> [letzter Zugriff: 3.2.2016].

2.4. Interviews in Literatur

Bei Schriftstellerinterviews wie diesen stellt sich besonders dringend die Frage, in welchem Verhältnis sie zum restlichen Werk eines Autors stehen – und ob sie nicht sogar ein Teil davon sind. Eindeutig zum Werk gehören Interviews dort, wo sie innerhalb von Romanen oder Theaterstücken Verwendung finden. Das beginnt in der deutschen Literatur parallel zum ersten großen Interviewboom in den 1920er Jahren, tritt dann in den 1970er Jahren u.a. bei Ingeborg Bachmann oder Max Frisch auf und hat in den letzten 20 Jahren einen Höhepunkt erreicht.³⁹ Das aus dem Journalismus in den Literaturbetrieb eingewanderte Interview ist mittlerweile eine Spielform des Erzählens geworden (und seltener auch zum Gegenstand von Gedichten, wie Moritz von Uslars Interview-Gedicht zeigt).⁴⁰ Das heißt: Auch wer Romane oder Gedichte lesen und interpretieren will, muss sich mit Interviews auseinandersetzen. Hier dient die Literaturbetriebspraktik des Interviews nicht mehr der Literaturvermittlung, sondern der Literaturerzeugung. Es handelt sich also um eine jener „literarisch-betrieblichen Rückkoppelungsbewegungen“, von denen David-Christopher Assmann in der Einleitung zu diesem Heft schreibt.

Ein besonders spektakuläres Beispiel dafür liegt dort vor, wo ein ganzer Roman als Interview angelegt ist – so im Fall von Wolf Haas' 2006 veröffentlichtem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. Dieser autofiktionale Text besteht aus einem Gespräch zwischen einer im Interview als *Literaturbeilage* bezeichneten Journalistin und einem *Wolf Haas* genannten Autor.⁴¹ Der Witz des Textes besteht darin, dass die beiden Figuren ein Gespräch über Wolf Haas' neuen Roman führen, den es außerhalb des Interviewbuchs gar nicht gibt. Innerhalb des Interviews wird über die Handlung des Romans aber ausführlich gesprochen, sodass das Interview eine Doppelfunktion übernimmt: Zum einen parodiert es den Literaturbetrieb und das literaturbetriebliche Interview, zum anderen erzählt es die Handlung des angeblich *eigentlichen* Buches. Dass der Literaturbetrieb „auch für die poetische Verfassung der Literatur Folgen“⁴² hat, ist hier so unmittelbar evident wie in wenigen anderen Fällen.

LITERATURBEILAGE: Autoren beklagen sich ja oft bitter darüber, dass in der Zeitung schon vorab die ganze Handlung verraten wird.

WOLF HAAS: Deshalb schreibe ich keine Krimis mehr. Da stört es ein bisschen, wenn man schon vorher alles weiß. Aber bei normalen Büchern sehe ich es eher als Hilfe. Als Teamarbeit. Klappentext und Kritiker erzählen vorab die Geschichte, und als Autor kann man sich auf das Kleingedruckte konzentrieren.

[...]

39 Vgl. dazu u.a. Burkhard Meyer-Sickendieck: „Vom ‚Interviewer‘ zur Elfriede Ritter. Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Modern“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 345-359, sowie Jörg Pottbeckers, „Der Autor im Selbstgespräch? Interview und Autofiktion in Imtraud Morgners *Trobadora*-Roman, Max Frischs *Montauk* und Ingeborg Bachmanns *Malina*“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. von Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 361-378.

40 Moritz von Uslar: „Eintausend zeitlose Thesen zur Kunst des Interviewführens. Remix (München Februar 2014)“. In: *Germanic Review*, 91 (2016), Heft 1, S. 78-86.

41 Ausführlicher dazu Matthias Schaffrick: „Das Interview als Roman. ‚Das Wetter vor 15 Jahre‘ von Wolf Haas“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. v. Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 417-430.

42 Philipp Theisohn/Christine Weder: „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung“. In: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Hrsg. von Philipp Theisohn und Christine Weder. München: Fink 2013, S. 7-19, hier S. 7.

LITERATURBEILAGE: Sie haben Ihren Roman in einem Interview ja sogar einmal so zusammengefasst: Es sei die Geschichte zweier Regionen, wo die einen immer auf die Berge und die anderen immer in die Berge rennen. WOLF HAAS: Diese Äußerungen hab ich dann aber schwer bereut, weil sie mir total psychoanalytisch ausgelegt worden ist, also die Bergpenetrierer und die Gipfelstürmer oder so irgendwie [...]. Man muss als Autor schon aufpassen, dass man nicht seine eigene Geschichte zu Tode interpretiert.⁴³

Die traditionelle Vorstellung eines sich im Interview selbst interpretierenden Autors wird hier ebenso wie bei Heiner Müller oder Helge Schneider problematisiert. Um das zu umgehen, müsse man sich als Autor Interviewstrategien zurechtlegen. Nur dann kann gelingen, was hier ironisch als *Teamarbeit* zwischen Autor und Literaturbetrieb bezeichnet wird. Die Autorfigur Wolf Haas kalkuliert schon beim Schreiben die späteren Reaktionen des Literaturbetriebs ein und nutzt sie für seinen Roman.

Das ist symptomatisch auch für den aktuellen Status des Interviews. Literaturbetriebliche Interviews und die literarischen Texte der interviewten Autoren stehen im 21. Jahrhundert in einer so engen und so produktiven Wechselbeziehung zueinander wie nie zuvor. Das haben auch die Reaktionen auf Wolf Haas' Roman gezeigt: Während einige Literaturkritiker das Interviewspiel nicht durchschaut haben und beim Verlag den *richtigen*, im Interview nur diskutierten Roman anforderten, ist das aus dem Literaturbetrieb in Haas' Roman eingewanderte Erzählverfahren auch in Kritiken und damit in den Literaturbetrieb zurückgekehrt. So hat der Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* seine Kritik als ein Gespräch zwischen zwei Literaturkritikern inszeniert.⁴⁴

3. Interviews als Chance. Fazit

Von einer *Verluderung* oder einem Niedergang des Interviews – so lässt sich zu Bascha Mika zurückkehrend bilanzieren – kann in Bezug auf den Literaturbetrieb und die Literatur gerade nicht die Rede sein. Stattdessen hat sich in den letzten 30 Jahren ein zunehmendes Bewusstsein dafür entwickelt, welche Chancen diese noch relativ junge, nicht einmal 200 Jahre alte Textsorte für die Literatur und den Journalismus bietet. Wie sehr sich der literaturwissenschaftliche Blick auf Interviews verändert hat, lässt sich an Gérard Genettes Buch *Paratexte* von 1987 ablesen. Interviews, so schreibt Genette dort ziemlich abschätzig, dienen nur der Werbung und der unnötigen Selbsterklärung. Schriftsteller begäben sich „eher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation“⁴⁵ in solche Gesprächssituationen. Dass das für einen Großteil von Schriftstellern nicht (mehr) gilt, sollte mit den vorangehenden Ausführungen gezeigt werden. Beobachten lässt sich in der jüngeren Literaturgeschichte vielmehr ein zunehmend produktiver Umgang mit Interviews – und zwar in Epitexten ebenso wie im eigentlichen *Werk* von Autorinnen und Autoren. Diese vielfältigen Spielformen und Funktionen des Interviews zu analysieren, sollte sich die Literaturwissenschaft nicht entgehen lassen.

⁴³ Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. 3. Aufl. München: dtv 2010, S. 5-6, 138.

⁴⁴ Vgl. Ijoma Mangold: „Der Wettkönig. Gespräch zweier Literaturkritiker über Wolf Haas' Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4. Oktober 2006, S. 16.

⁴⁵ Genette: *Paratexte*, S. 343.

