

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

25 | 2024

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Bruno Berni
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Maurizio Pirro

Redazione:

Ilaria Baldini
Luisa Giannandrea
Sabine Schild Vitale

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

Indice

Saggi

- 9** Im Schatten religiöser Aufklärung. Glaubenszwang und Missbrauch von Lessing bis Moritz
Alexander Košenina
- 27** Literarische Experimente um die Endlichkeit des Menschen. Schillers *Philosophische Briefe* und *Der Geisterseher*
Paolo Panizzo
- 49** Die Dinge und die Gelegenheiten. Die Bedeutung materieller Gegenstände für Goethes Lyrik
Ernst Osterkamp
- 69** «Unerforschliches Verhängnis!». The Vocabulary of ‘Fate’ in English Translations of E.T.A. Hoffmann’s *Die Elixiere des Teufels*
Ritchie Robertson
- 93** L’Ananke dello stile. *Doppelleben* di Gottfried Benn e la sua controversa inattualità
Amelia Valtolina
- 111** Jean Améry Receives the Lessing Prize
Liliane Weissberg
- 129** Guerra, pace e questioni interetniche nella scrittura saggistica di due intellettuali mitteleuropei. *La finis Jugoslaviae* secondo Alexander Langer e Peter Handke
Gabriele Bacherini
- 151** «wirklich». Zur Erfolgsgeschichte des fiktionalen Interviews
Torsten Hoffmann
- 169** E-Mail- und Chat-Roman als Spielformen des Briefromans
Ruth Florack
- 189** La città di Svea: appunti su una cartografia letteraria della città di Stoccolma
Giovanni Za

Ricerche

- 213** La letteratura 'alemannica' negli epistolari italiani (allo scorcio del Settecento)
Giulia Puzzo
- 237** Die Jahre der Berliner Malerin Martha Musil in Rom (1897-1906)
Gesine Bey
- 257 Osservatorio critico della germanistica**
- 349 Abstracts**
- 353 Hanno collaborato**

«wirklich». Zur Erfolgsgeschichte des fiktionalen Interviews

Torsten Hoffmann

Fiktionalen Interviews begegnet man im 21. Jahrhundert schon in der Schule. So enthält das 2009 erschienene Schulbuch *Entdecken und Verstehen 2* für Gesellschaftslehre im 7. und 8. Schuljahr ein Interview, das eine Pariser Zeitung 1789 mit dem amerikanischen Präsidenten George Washington führt. In der Legende wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es sich um ein «frei erfundenes»¹ Gespräch handelt.

Einer anderen Form von Fiktionalität konnte man ein Jahr später in der WDR-Fernsehsendung *Zeiglers wunderbare Welt des Fußballs* begegnen. Nachdem Borussia Dortmund (BVB) am 7. November 2010 das Bundesligaspiel bei Hannover 96 mit 4:0 gewonnen hatte – der BVB war zu diesem Zeitpunkt seit zehn Spielen ungeschlagen, souveräner Tabellenführer und auf dem Weg zur siebten deutschen Meisterschaft – gab der Trainer Jürgen Klopp auf dem Höhepunkt seines Erfolgs dem Journalisten Arnd Zeigler ein reales Interview, dessen Inhalte in Teilen fiktional waren:

ARND ZEIGLER: Jürgen Klopp ist bei mir, der Trainer. Jürgen, auf Augenhöhe nach elf Spieltagen mit Mainz und Frankfurt: Das kann eigentlich nicht der Anspruch eines Vereins wie Borussia Dortmund sein.

JÜRGEN KLOPP: Ja, was soll ich sagen? Wir haben Probleme, Probleme über Probleme. Die Mannschaft hält sich einfach nicht an die Vorgaben. Es ist schwierig, noch durchzudringen. Ich habe ehrlich gesagt keine Ahnung, ob ich noch der Richtige bin. Das müssen wir die Woche mal wirklich kritisch hinterfragen. [...]

AZ: Das war zwar heute ein auf dem Papier glatter Sieg mit 4:0, aber der BVB hat zeitweise wie eine Auswärtsmannschaft gespielt. Das kann dem Trainer nicht gefallen haben.

¹ Thomas Heide, *Entdecken und Verstehen. Gesellschaftslehre/Weltkund*, Bd. 2: 7. und 8. Schuljahr, Cornelsen, Berlin 2009, S. 218.

JK: Nein. Es ist aber dann auch sehr laut geworden in der Halbzeit, weil das natürlich nicht unser Anspruch ist, so aufzutreten. War einfach schlecht. Wir können froh sein, dass wir noch gewonnen haben. Aber wir müssen ganz viel ändern, ganz schnell. Es muss dann weitergehen, wir haben ja nur die Spieler, ich kann's nicht ändern. Wir haben kein Geld, um auf dem Transfermarkt nochmal aktiv zu werden. Ich weiß auch nicht so genau, bin im Moment ein bisschen ratlos. Jetzt fahren wir nach Hause und dann wird uns schon was einfallen.

AZ: Wenn man sich das Spiel angeguckt hat: ein Torwart, der weit über 29 ist. Der Altersschnitt ist sicherlich auch ein Problem – kann sich das eine Spitzenmannschaft erlauben?

JK: Ich fand, heute hat Roman [Weidenfeller] das sogar recht ordentlich gemacht. Wenn man ihn morgens sieht, nach dem Aufstehen, ist das ein schreckliches Bild, das er abgibt. Aber auch da muss ich sagen: keine Chance, irgendetwas zu ändern. Wir müssen ihn da durchschleppen. Wir gucken, wie lang das noch geht. Aber im Moment: Ich habe auch da keine Alternativen, ich kann keinen Feldspieler reinstellen. Er ist der Einzige, den wir haben, und dementsprechend müssen wir uns den ab und zu auch schönsaufen.

AZ: Ja. Er hat nach dem 4:0 jubelnd das Tor verlassen, sein Tor alleine gelassen – auch das kann dem Trainer nicht gefallen. Spielt da möglicherweise auch die Mannschaft ein bisschen schon gegen den Trainer?

JK: Möglich. Möglich. Wie gesagt, ich muss mir die Bilder nochmal angucken. Ich kann im Moment nicht mehr dazu sagen, habe auch jetzt ehrlich gesagt keine Worte mehr. Das war natürlich wirklich ernüchternd heute².

Auch im literarischen Feld dieser Jahre stößt man auf fiktionale Interviews. Wolfgang Herrndorfs dünnes Buch *Die Rosenbaum-Doktrin. Im Gespräch mit Friedrich Jaschke* (2007)³ besteht aus einem Interview, in dem Herrndorf den ehemaligen DDR-Kosmonauten Jaschke darüber befragt, wie es dazu kam, dass nicht er, sondern sein Konkurrent Siegmund Jähn 1978 als erster Deutscher ins All geflogen sei. Weder im Text selbst noch in den Paratexten findet sich ein Hinweis darauf, dass die Person Friedrich Jaschke eine Erfindung Herrndorfs ist.

Was diesen drei Interviews gemeinsam ist, lässt sich am einfachsten *ex negativo* formulieren: Für sie gilt nicht, was laut *Handbuch der literarischen Gattungen* konstitutiv für die Textsorte 'Interview' ist – nämlich

² Hannover – BVB – Jürgen Klopp + Zeigler klären nach dem 4-0 schonungslos auf, 8.11.2010, <<https://www.youtube.com/watch?v=whX5Chw3EpU>>, 01:00-02:24 (letzter Zugang: 15. Mai 2023). Für die Transkriptionen in diesem Beitrag danke ich Sara Kimmich.

³ Wolfgang Herrndorf, *Die Rosenbaum-Doktrin. Im Gespräch mit Friedrich Jaschke*, SuKuLTuR, Berlin 2007.

dass sie «in erster Linie zur Informationsbeschaffung dient»⁴. Zwar wird dieses Muster in allen drei Beispielen aufgerufen: Die Fragen in der internen Kommunikationssituation der Interviews zielen auf einen Informationsgewinn – der Fragende will vom Befragten etwas erfahren. Aber als Rezipierende können wir im Rückgriff auf unser Weltwissen (oder die einschlägigen Datenbanken) schnell feststellen, dass die Gespräche aus anderen Motiven entstanden sind. Im zweiten und dritten Beispiel ist das besonders offensichtlich, denn die Interviews verhandeln nicht-reale Ereignisse. Aber auch das Gespräch mit George Washington dient nicht dem Informationsgewinn, sondern der Informationsvermittlung, also einem didaktischen Zweck. Da es sich bei fiktionalen Interviews immer um die Transformation einer grundsätzlich faktualen Textsorte handelt, ist ihnen eine Tendenz zur Genreparodie eingeschrieben, die – mehr dazu später – nicht nur im Fall des Klopp-Interviews für komische Effekte sorgt. Fiktionale Interviews, das sollten diese drei Beispiele veranschaulichen, stellen ein vergleichsweise neues Erzählverfahren dar, das im 21. Jahrhundert in diversen kulturellen und medialen Kontexten sowie mit unterschiedlichsten Funktionen zum Einsatz gebracht wird.

In der Literaturwissenschaft (insbesondere in der germanistischen) hat man die Karriere der im 19. Jahrhundert entstandenen Textsorte ‘Interview’ über lange Zeit nur zögerlich bis widerwillig zur Kenntnis genommen. Symptomatisch für die akademische Marginalisierung des Interviews ist Gérard Genettes umfassende Studie zu Paratexten von 1987. Zwar widmet Genette dem Interview ein eigenes Kapitel, bringt darin aber auf ungewöhnlich drastische Weise seine Verachtung für diese Textsorte zum Ausdruck. Genette hält das Interview für ein «konstitutiv schales Genre», das aus «austauschbaren» und «reduktionistischen Klischees»⁵ bestehe. Beim Interviewer handele es sich

4 Sascha Seiler, *Interview*, in *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. v. Dieter Lamping, Alfred Kröner, Stuttgart 2009, S. 403-407: 403.

5 Gérard Genette, *Seuils* (1987), dt. Übers. v. Dieter Hornig, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Campus-Verlag, Frankfurt a.M.-New York 1989, S. 342-347. 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» (*ibd.*, S. 342). Genette gibt selbst zu bedenken, dass diese Unterscheidung «in der Praxis natürlich oft durchkreuzt» werde – und formuliert auch gegenüber dem ‘Gespräch’ Vorbehalte, von denen nur «das gut geführte Gespräch» (*ibd.*, S. 342, 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’.

um eine «Unperson», die ihr Gegenüber zur «Interviewfronarbeit» zwingt; SchriftstellerInnen gäben sich folgerichtig «eher passiv und [...] ohne große intellektuelle Motivation dazu her»⁶.

Dass Genette damit selbst einem reduktionistischen Klischee anhängt, haben 2001 gleich zwei Dissertationen vorgeführt, die einen Schwerpunkt auf den Autor und Interviewkünstler Heiner Müller setzten. Gleichwohl brauchte es noch 2009 ein Plädoyer für die Analyse von SchriftstellerInnen-Interviews, bevor am Literaturhaus Frankfurt 2012 die erste germanistische Interviewtagung stattfand⁷. Im Zentrum des seither expandierenden Forschungsfelds steht die These, dass man es bei SchriftstellerInnen-Interviews nicht ausschließlich mit einer «kommentierende[n] Sekundärkommunikation»⁸ zu tun habe, mit Texten also, die man nur liest, um *andere* Texte besser zu verstehen. Vielmehr handele es sich um eine eigenständige und bisweilen ästhetische Textsorte, deren historische Entwicklung, formale Vielfalt und literaturtheoretische Bedeutung genauere Beachtung verdienen.

Das gilt für fiktionale Interviews in besonderem Maß. Denn sie nutzen das Genre ganz offensichtlich als eine kreative Spielform des Erzählens, die das Spektrum auch des literarischen Schreibens erweitert. Diesem kreativen Potential des Interviews wird im Folgenden in zwei Schritten nachgegangen. Zunächst ist aus einer systematischen Perspektive danach zu fragen, auf welchen Ebenen Interviews fiktional sein können. Auf dieser Basis können sodann Funktionen fiktionaler, insbesondere autofiktionaler Interviews in den Blick genommen werden.

1. SYSTEMATIK DES FIKTIONALEN INTERVIEWS

Damit man einen Text bzw. ein Gespräch als Interview bezeichnet, müssen drei Bedingungen erfüllt sein: Erstens müssen (mindestens) zwei Personen in einen *realen Kontakt* miteinander treten, bei dem in der Regel beide AkteurInnen gleichzeitig am selben Ort präsent sind. Zweitens sind Interviews keine intime Gesprächsform, sondern

⁶ *Ebd.*, S. 341 und 343 f.

⁷ Vgl. Torsten Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds*, in «Weimarer Beiträge», 55 (2009), S. 276-292; sowie *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, hrsg. v. Torsten Hoffmann – Gerhard Kaiser, Fink, Paderborn 2014.

⁸ Holger Heubner, *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Logos, Berlin 2002, S. 143. Vgl. auch Sascha Löschner, *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Diss., Lang, Frankfurt a.M. 2002.

finden in einem *kommunikativen Dreieck* statt. Teil des Interviews sind eine fragenstellende und eine antwortgebende Person, also eine asymmetrische Rollenverteilung der beiden Sprechenden, sowie das Publikum. Denn Interviews sind Gespräche, die entweder vor Publikum oder für eine (nachträgliche) Veröffentlichung bzw. Sendung geführt werden. Drittens gibt es den öffentlich zugänglichen *Interviewtext*, der bei später gesendeten bzw. gedruckten Interviews erheblich von dem spontan Gesagten abweichen kann. Da Interviews primär eine journalistische Textsorte darstellen, verfügt der Interviewtext über eine starke Referenz, bezieht sich also – zumindest seinem Anspruch nach – auf die außersprachliche Realität.

Fiktional können Interviews auf jeder dieser drei Ebenen sein. Im Fall von Herrndorfs Text umfasst die Fiktionalität alle Dimensionen: Da der Interviewte Friedrich Jaschke eine Erfindung ist, sind auch der ihm zugeschriebene Text sowie die reale Interviewsituation fiktional. Anders im Fall des Schulbuch-Interviews: Dort bezieht sich der paratextuelle Hinweis, es mit einem ‘frei erfundenen’ Gespräch zu tun zu haben, ausdrücklich *nicht* auf die Inhalte des Gesagten oder auf den Interviewten. Der Text – so kann man unter dem Interview lesen – «entspricht den geschichtlichen Tatsachen»⁹, also ungefähr dem, was der reale George Washington tatsächlich gesagt bzw. geschrieben hat. Eindeutig fiktional ist hier allein die Begegnung Washingtons mit dem Interviewer, zumal das Presse-Interview erst rund 50 Jahre nach 1789 erfunden wurde. Im Fall des Klopp-Interviews ist es genau umgekehrt: Dem Interview liegt eine reale Interviewsituation mit zwei Medienprofis zugrunde. Allein der Interviewtext lässt sich als fiktional bezeichnen, weil er ein Krisenszenario entwirft, das die historischen Fakten auf den Kopf stellt.

Während sich in Bezug auf die reale Begegnung und die beteiligten Personen fiktionale von faktualen Interviews relativ eindeutig voneinander unterscheiden lassen, ist das beim Interviewtext komplizierter. Schon journalistische Interviews sind keine bloßen Gesprächsdokumentationen. 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)»¹⁰. Dazu gehört u.a., dass selbst in journalistischen Interviews die Authentizität zur Not konstruiert werden muss, indem man zum Beispiel spontane und nach Mündlichkeit klingende Sprechweisen in den originalen Interviewtext hineinredigiert. Damit ein

9 *Entdecken und Verstehen*, a.a.O., S. 218.

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

Interview erfolgreich ist, muss in ihm die Nicht-Inszeniertheit inszeniert werden. Aber ist das Interview damit schon fiktional? Aufschluss gibt der in Thieles Buch direkt auf das Zitat folgende Satz: «Die Wahrheit des Gesprächs muss durch das Redigieren konzentriert und kondensiert werden für die Schriftfassung»¹¹. 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 findet sich bei fast allen berühmten InterviewerInnen der letzten zwanzig Jahre, von André Müller bis zu Moritz von Uslar¹². Als These formuliert: Journalistische Interviews sind nicht entweder Fakt *oder* Fiktion, nicht Täuschung *oder* Wahrheit, sondern setzen Täuschung *und* Wahrheit in ein produktives Spannungsverhältnis. Entscheidend ist allerdings, dass in journalistischen Interviews keine der drei Interviewebenen vollständig fiktional sein darf.

Letztlich unterscheiden sich fiktionale von nicht-fiktionalen Interviews aber weniger im Ausmaß des Fiktionalen als vielmehr dadurch, dass sie als fiktionale Interviews markiert sind (oder erkannt werden können) und als solche rezipiert werden wollen. Der Reiz eines fiktionalen Interviews erschließt sich nur denjenigen, die wenigstens in Betracht ziehen, dass es sich um ein *fiktionales* Interview handeln könnte. Damit ist die für das Interview wichtigste Trennlinie zwischen Journalismus und Kunst benannt. Wenn man als *fake* eine Fälschung bezeichnet, die ihre Aufdeckung schon mitkonzipiert (also einen Betrug, der als Betrug erkannt werden will)¹³, dann handelt es sich bei Fake-Interviews noch um Kunst, bei gefälschten Interviews dagegen nicht. Folgerichtig kommt es dem berühmten Interview-Fälscher Tom Kummer in der nachträglichen Rechtfertigung seines Vorgehens auch gar nicht darauf an, die Fiktionalität seiner Celebrity-Interviews abzustreiten, sondern er bemüht sich ausschließlich um den Nachweis, dass man in seinen Interviews versteckte Fiktionalitäts-Hinweise hätte finden können¹⁴. Erst das aber würde es möglich machen, worauf es ihm primär ankommt: seine Interviews als Kunstwerke einzuordnen. Mir geht es im Folgenden nicht um solche Grenzfälle, sondern um fiktionale Interviews, die als fiktional erkannt werden wollen.

11 *Ebd.*

12 Vgl. dazu Torsten Hoffmann, *Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar*, in «Germanic Review», 91 (2016), S. 61-77.

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

14 Genauer dazu Stephan Pabst, *Interview-Literatur. Tom Kummers Fake-Interviews und die Folgen*, in «Germanic Review», 91 (2016), S. 41-60.

2. FUNKTIONEN FIKTIONALER INTERVIEWS

Warum aber gibt es überhaupt fiktionale Interviews und wie lässt sich die Erfolgsgeschichte dieser Textsorte in der Gegenwartsliteratur begründen? Eine naheliegende Erklärung liefert Daniel Kehlmann in seiner Göttinger Poetikvorlesung von 2006: «Als deutscher Autor ist man ständig, ununterbrochen, auf Schritt und Tritt ein Befragter. Paßt man nicht auf, kann es passieren, daß man diese fragende Instanz internalisiert und plötzlich mit sich selbst beim Zähneputzen oder Schuhezubinden im Interviewton spricht»¹⁵. Kehlmann externalisiert diesen Interviewton, denn nach einer kurzen Einleitung, aus der das Zitat stammt, ist die gesamte Poetikvorlesung als ein fiktionales Interview angelegt, das ein anonymes Fragensteller mit dem Schriftsteller Daniel Kehlmann führt. Kehlmanns Begründung dafür leuchtet auf den ersten Blick ein: Weltweit gibt es vermutlich keinen zweiten Literaturbetrieb, in dem AutorInnen so oft wie im deutschsprachigen Raum im Anschluss an ihre Lesungen oder in Presseinterviews befragt werden. Die Verbreitung des fiktionalen Interviews kann insofern als Reaktion auf die Omnipräsenz von nicht-fiktionalen Interviews begriffen werden.

Aber das überzeugt nur zum Teil. Denn fiktionale Interviews existieren bereits zu einer Zeit, in der sich das Interview mit SchriftstellerInnen noch nicht etabliert hat. So verfasste Julius Stettheim schon in den 1870er-Jahren für die Satirezeitschrift «Berliner Wespen» ausgedachte Interviews mit Bismarck, Richard Wagner und anderen, darunter auch fiktive Figuren. Zu fragen bleibt vor diesem Hintergrund, welche Funktionen das fiktionale Interview übernehmen kann und über welche literarischen Potentiale es verfügt. Das werde ich am Beispiel der in den letzten 20 Jahren besonders verbreiteten autofiktionalen Interviews diskutieren, an fiktionalen Interviews also, die – wie im Fall von Kehlmanns Poetikvorlesung – eine textinterne Figur enthalten, die eng an die textexternen AutorInnen angelehnt ist. Dabei kann die Autorpersona entweder als Fragende oder als Befragte auftreten.

2.1 Die Autorpersona als Fragenstellerin

Seit dem späten 19. Jahrhundert gibt es SchriftstellerInnen, die – meist in sozialkritischen Kontexten – Interviews initiieren, durchführen und in Buchform veröffentlichen. Das 1894 bei S. Fischer erschienene und über 200 Seiten starke Buch *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview*

¹⁵ Daniel Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Wallstein, Göttingen 2016⁵, S. 6.

enthält 38 von Hermann Bahr geführte Interviews: «Vielleicht», so die Hoffnung des Autors, «giebt das für später einmal von der Verfassung des Geistes um 1893 ein ganz kuriose Dokument»¹⁶. Erika Runge befragt in ihren *Bottroper Protokollen* (1968) ArbeiterInnen zu ihren Arbeits- und Lebensbedingungen, Hubert Fichte veröffentlichte 1972 seine im Rotlichtmilieu entstandenen *Interviews aus dem Palais d'Amour*. An diese Tradition schließt Kathrin Röggla an, wenn sie für ihr 2004 veröffentlichtes Buch *wir schlafen nicht* – wie man dem Klappentext entnehmen kann – «zahlreiche Interviews mit Consultants, Coaches, Programmierern und Praktikanten geführt»¹⁷ hat (einen ganz ähnlichen Hinweis enthält die Exposition der *Bottroper Protokolle*)¹⁸. Schon hier findet sich allerdings der Hinweis, dass die realen Interviews bei Röggla «zu einem fiktiven Kosmos verwoben» werden; auch die Gattungsbezeichnung ‘Roman’ fordert dazu auf, das Buch als ein fiktionales zu rezipieren. Prototypisch für das fiktionale Interview sind diese paratextuellen Informationen insofern, als sie sowohl die faktuale Grundlage des Textes als auch dessen Fiktionalität hervorheben. Fiktionale Interviews operieren im Grenzbereich von Fakt und Fiktion, sie spielen mit Echtheitssuggestionen und sind doch ‘unecht’.

Rögglas *wir schlafen nicht* besteht ausschließlich aus Interviews, die – das legt neben dem Klappentext auch eine dem Roman vorangestellte und mit «*kathrin röggla*»¹⁹ unterschriebene Danksagung nahe – von der Autorin mit Angehörigen der Unternehmensberaterbranche auf einer Messe geführt worden sind. Einerseits schließt der Text damit (und in seinem weitgehenden Verzicht auf Handlung) an die Tradition der Dokumentarliteratur à la Bahr, Runge und Fichte an, andererseits geht er deutlich über sie hinaus, indem er sein Material einer radikalen Ästhetisierung unterzieht. Dazu ein kurzes Zitat aus dem selbstreflexiven Anfangskapitel: «ob das jetzt das interview sei? ‘ist das jetzt das interview’, um das gebeten worden sei?»²⁰.

16 Hermann Bahr, *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview*, hrsg. v. Hermann Greive, Jüdischer Verlag, Königstein i.T. 1979, S. 16. Vgl. dazu Anke te Heesen, «Ganz Aug’, ganz Ohr». *Hermann Bahr und das Interview um 1900*, in *Echt inszeniert*, a.a.O., S. 129-150.

17 Kathrin Röggla, *wir schlafen nicht*, Fischer, Frankfurt a.M. 2004³, Klappentext.

18 *Bottroper Protokolle*, aufgezeichnet v. Erika Runge, Vorwort v. Martin Walser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968, S. 4. Zu Nähe und Distanz dieser beiden Texte vgl. u.a. Eckhard Schumacher, «*Ich wählte ein großes Mikrophon...*». *Interview und Protokoll als literarisches Verfahren*, in *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. David-Christopher Assmann – Nicola Menzel, Fink, Paderborn 2018, S. 95-109: 97.

19 Röggla, *wir schlafen nicht*, a.a.O., S. 4.

20 *Ebd.*, S. 9.

Schon hier zeigt sich, dass Rögglas experimenteller Interviewroman auf dreifache Weise mit Interviewkonventionen bricht. Er enthält erstens keine von der Interviewerin gestellten Fragen (sondern ausschließlich Interviewantworten), liefert zweitens immer wieder eine uneindeutige SprecherInnenzuordnung und wird drittens von indirekter Rede dominiert. Dieses dreigleisige Verfremdungsverfahren erweist sich im Textverlauf als hochfunktional, um die Selbstentlarvung einer Branche zu inszenieren, deren Rationalisierungswut dialektisch ins Irrationale kippt²¹. Wie den Unternehmensberatern irgendwann selbst auffällt, sei man in ihrer Branche nicht nur «mit keinem Sinn für Sterblichkeit ausgestattet»²², sondern führe auch kein lebenswertes Leben – man entwickle sich mit der Zeit zu heimatlosen ‘Untoten’, die weder im Leben noch im Tod zuhause seien. Als fiktionales Interview singularär ist Rögglas Roman, weil er die drei literarischen Großgattungen verbindet: Die (wenn auch nicht immer eindeutigen) SprecherInnenangaben erinnern an einen dramatischen Text, der Konjunktiv weist auf die Existenz einer vermittelnden, epischen Erzählinstanz hin und die zahlreichen Wiederholungsfiguren verleihen dem Text eine Rhythmik, wie man sie aus der Lyrik kennt. Galten Interviews lange als kunstferne Textsorte, werden sie hier zu einem äußerst artifizialen Gattungshybrid transformiert. Die Fiktionalität wird dabei nicht primär über den Inhalt erzeugt, sondern ist Effekt einer verfremdenden Formgebung und Kombinatorik.

Genau umgekehrt geht Wolfgang Herrndorfs *Rosenbaum-Doktrin* vor. Der Text erfüllt alle formalen Interview-Konventionen, präsentiert aber eine fiktionale Gesprächssituation mit fiktionalen Inhalten²³. Und während die Paratexte in Rögglas Roman auf die Mischung von Fakten und Fiktionen explizit hinweisen, dient die Einrahmung von Herrndorfs Text einer Verschleierung des Fiktionalen: Das Coverfoto der Erstausgabe, so erfährt man in der Umschlagklappe, zeigt «Friedrich Jaschke, um 1977»; in einer kurzen Nachschrift wird behauptet, dass Jaschke am 12. Dezember 2006, «vier Wochen nach diesem Gespräch»²⁴, gestorben sei. Die Interviewform wird hier zur

21 Zu Erzähltechnik und deren Funktion in diesem Roman vgl. u.a. Katrin Krauthausen, *Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman «wir schlafen nicht»*, in «Kultur & Gespenster», 2 (2006), S. 118-135.

22 Rögglä, *wir schlafen nicht*, a.a.O., S. 200.

23 Vgl. dazu Hartmut Hombrecher, *Das rationalistische Weltbild im Snackautomaten. Grundlegendes zu Wolfgang Herrndorfs «Die Rosenbaumdoktrin»*, in «Germanistenscheiß». Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs, hrsg. v. Matthias N. Lorenz, Frank & Timme, Berlin 2019, S. 71-90.

24 Herrndorf, *Die Rosenbaum-Doktrin*, a.a.O., S. 2, 18.

Erzeugung eines besonders nachdrücklichen Realitätsversprechens eingesetzt, das in anderen Textsorten erst auf der Inhaltsebene erzeugt werden muss. Auch wenn man von einem Friedrich Jaschke und von der Rosenbaum-Doktrin, die den Umgang der Kosmonauten mit außerirdischem Leben und irrationalen Ereignissen regelt, noch nie gehört hat (denn beide existieren nur innerhalb dieses Textes), verleiht das Interviewsetting dem Gesagten Glaubwürdigkeit. Der Text setzt darauf, dass Interviews selbst in spätmodernen und medienkritischen Zeiten einen Authentizitätsreflex auslösen, der sich literarisch nutzen lässt. Ausgelotet wird die Reichweite dieses Reflexes: Wie viel sind die Lesenden bereit zu glauben, wie wirkungsmächtig ist das eigentlich faktuale Interviewgenre auf dem Feld des Fiktionalen? Das Ziel ist eine irritierende Wirkung, die weit über das konkrete Interview-Thema hinausgeht. Denn indem Friedrich Jaschke die Geschichte der DDR-Raumfahrt neu erzählt, betreibt der Text eine kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Wie fast immer bei kontrafaktischen Erzähltexten ist damit der grundsätzliche Impuls verbunden, das Bewusstsein für die Zufälligkeiten und Ungewissheiten in Geschichtsverläufen zu schärfen.

In diese Richtung weisen auch die in den Text eingestreuten expliziten Interviewreflexionen. So behauptet Jaschke, dass der – reale – russische Kosmonaut Juri Gagarin in Interviews nur Dinge gesagt habe, die zuvor auf höherer Ebene festgelegt worden seien. In grundsätzlichem Bezug auf Selbstauskünfte von RaumfahrerInnen äußert sich Jaschke folgendermaßen:

Und Sie müssen sich nur mal diese Interviews anhören. Wie die immer rumreden, jaja, schöner Flug, herrliche Aussicht auf die Erde [...]. Kein einziger, der im All war, hat bislang irgendetwas Nennenswertes gesagt oder geschrieben, die reden alle, als wären sie auf Mallorca gewesen [...]. Und da fragt man sich doch, was ist da los?²⁵

Die Zuverlässigkeit von Raumfahrt-Interviews prinzipiell in Frage zu stellen, hat den paradoxen Effekt, die Glaubwürdigkeit des von Jaschke Gesagten zugleich zu reduzieren und zu erhöhen: Auf der einen Seite handelt es sich auch hier um ein Raumfahrt-Interview, auf der anderen Seite wird ein Metainterview geführt, das sich von den kritisierten Interviews qua Reflexion abhebt. Die Pointe des Textes besteht darin, dass er den Grenzbereich von Fakt und Fiktion zugleich lustvoll bespielt *und* kritisch hinterfragt. Im Ganzen zielt der Text freilich weder auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der

²⁵ *Ebd.*, S. 17.

Raumfahrt noch auf eine allgemeine Interviewskepsis, sondern darauf, das Interview ästhetisch fruchtbar zu machen. Dass Herrndorf den Text ausgerechnet als Dankrede zur Verleihung des Deutschen Erzählerpreises 2008 genutzt hat, macht deutlich, worauf es dem Autor ankam: mithilfe des Interviews das Spektrum von literarischen Erzählverfahren zu erweitern.

Besonders wirkungsvoll lässt sich eine kontrafaktische Geschichtsschreibung in fiktionalen Fernseh-Interviews betreiben, da die Echtheit der Gesprächssituation dabei auch visuell dokumentiert und beglaubigt wird. Eindrucksvolle Beispiele dafür sind die fiktionalen Gespräche, die Alexander Kluge für seine Kultursendungen mit Helge Schneider oder dem Schauspieler Peter Berling geführt hat, der dabei in immer neue Rollen schlüpft, die vorher nicht abgesprochen sind. Improvisierend entwickeln Kluge und Berling im Gespräch eine Alternativgeschichte, die von der Antike bis in die Gegenwart reicht. Im folgenden Ausschnitt berichtet Berling als Ex-DDR-Funktionär, dass im Dezember 1989 fast die DDR gerettet worden wäre, und zwar durch 400 chinesische Millionäre:

ALEXANDER KLUGE: Sie sagen: Im Dezember 1989 war die Welt noch in Ordnung für die DDR, sie hätte noch gerettet werden können, ...

PETER BERLING (ALS FRED KASCHKE): Aber sicher!

AK: ... und haben da ein Beispiel. Sie waren damals ...

PB: Ich war Vize-, äh, Direktor ...

AK: ... im Auswärtigen Amt ...

PB: ... im Auswärtigen Amt, für, äh ...

AK: ... Passwesen.

PB: Ja, für Passwesen, vor allem für Leute, die in die DDR kamen, um als DDR-Bürger sich einzubürgern.

AK: Ach, das war ja nicht sehr häufig, aber ein paar Fälle gibt es, ...

PB: Oh, ja!

AK: ... dass jemand kam. Also: Schlange standen sie nicht, um sich einzubürgern.

PB: Nein, aber es gab plötzlich mal diesen ganzen Schwung ... wir hatten plötzlich mal 400 Hongkong-Chinesen.

AK: Millionäre?

PB: Alles Millionäre! Die kamen auch nicht allein, die kamen gleich mit ihren Anwälten.

AK: 40 Anwälte, ...

PB: ... ja, unter anderem einer von den jungen Leuten von der Kanzlei Gysi und Vogel, die sonst immer die Transfers und Austauschangelegenheiten mit dem Westen machen, ...

AK: ... Rechtsberater – und die kamen von Hongkong, das jetzt in China eingemeindet werden soll.

PB: Ja.

AK: Etwas unberechenbare Situation.

PB: Ja, die hatten also jedenfalls ...

AK: ... man wusste ja nicht, dass das weitergeht ...

PB: ... ne, die hatten Angst, dass sie enteignet würden und vielleicht sogar schlecht behandelt würden. Die Kulturrevolution saß denen ja noch in den Knochen. Und die wollten ...

AK: ... jetzt mit ihren Millionen und Familien ...

PB: ... jaja, die kamen auch gleich mit barem Geld an, die zahlten sozusagen gleichmal vorweg eine ganz schöne Summe.

AK: Steuervorauszahlung sozusagen?

PB: Ja, und zwar harte Devisen. Sie gründeten alle sofort erstmal ...

AK: ... GmbHs ...

PB: ... ja, was auch immer, Aktiengesellschaften. Und wir haben ihnen auch alles ermöglicht.

AK: Die wollten eigentlich jetzt DDR-Pässe haben, um dann rüber, sich anschließen zu lassen, nach Westdeutschland, ja?

PB: Jaja.

AK: Aber Sie hatten einen ganz anderen Gedanken.

PB: Mir lag ja nicht daran, dass die mit unseren Pässen nun nach Westdeutschland gehen, sondern ich wollte die halten. Ich wollte die dazu benutzen, aus der DDR wieder ein florierendes Unternehmen zu machen.

AK: Dann wird das eben ein paarmal wiederholt und Sie kriegen die Zuwanderung von Kapital, ja?

PB: Ja, vor allem: Wenn ich diese 400 Leute gut behandle, dann spricht sich das ja rum, dann kommen ja andere nach.

AK: So ist doch Preußen durch die Hugenotten groß geworden²⁶.

²⁶ *Wie die DDR beinahe gerettet wurde. 400 Pässe für Hongkong-Millionäre*, 18. März 2007, <https://www.dctp.tv/filme/berling_wie-die-ddr-beinahe-gerettet-wurde?the

Es geht in diesem wie in den zahlreichen anderen fiktionalen Kluge-Interviews nicht darum, bekannte historische Fakten infrage zu stellen. Das kontrafaktische Erzählen redet nicht dem postfaktischen Denken das Wort. Ganz im Gegenteil erschließen sich die schauspielerischen Qualitäten und die thematische Komik dieser Improvisationen nur denjenigen, die die historischen Fakten kennen und anerkennen. Der ästhetische Reiz entsteht durch die fiktionale Abweichung von der realen Geschichte – und durch die Diskrepanz zwischen dem spontanen Phantasieren und dem Interviewsetting, das exakt den faktualen Interviews entspricht, die Alexander Kluge seit Jahrzehnten für seine Filme und Sendungen produziert²⁷. In den Filmen wird besonders offensichtlich, was auch für fiktionale Interviews in Textform gilt: Weil die Textsorte Interview im 21. Jahrhundert allgemein bekannt und relativ strikt ritualisiert ist, verfügt noch das in seiner Thematik ernsthafteste fiktionale Interview über parodistische Züge und damit über Elemente des Komischen.

2.2 *Die Autorpersona als Interviewte*

Noch stärker in den Vordergrund rückt die Komik in fiktionalen Interviews, in denen der Interviewte den Namen der realen Autorperson trägt. Die Grundstruktur dieser Art von Komik nutzt z.B. Daniel Kehlmann als Einstieg in seine dialogische Göttinger Poetikvorlesung von 2006:

Also zu Beginn gleich die lästigste aller Erkundigungen. Die große Modefrage der siebziger Jahre. Warum schreiben Sie?

Oh, bitte. Warum fragen Sie mich ausgerechnet das?

*Weil Sie diese Frage für mich geschrieben haben!*²⁸

Zwei Aspekte sind für meinen Zusammenhang von besonderem Interesse. Zum einen impliziert bereits die erste Frage, dass es auch eine Literaturgeschichte des Interviews gibt. In den langen Werkstattgesprächen der 1970er Jahre, wie sie u.a. von Heinz Ludwig Arnold zu Dutzenden geführt wurden²⁹, gehört die Frage nach der

ma=peter-berling>, 02:53-05:22 (letzter Zugang: 15. Mai 2023).

²⁷ Vgl. dazu u.a. Peter Riedel, *Flow Interviews. Realismus zwischen 'Facts' und 'Fakes' in Alexander Kluges Kulturmagazinen*, in «Kultur & Gespenster», 2 (2006), S. 136-147, sowie Andrea Gnam, *Das Interview bei Alexander Kluge. Präzision und Unbestimmtheit*, in «Weimarer Beiträge», 54 (2008), S. 134-142.

²⁸ Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*, a.a.O., S. 6.

²⁹ Vgl. Heinz Ludwig Arnold, *Gespräche mit Schriftstellern. Max Frisch, Günter*

Schreibmotivation tatsächlich zum Standardrepertoire, während sie z.B. in Moritz von Uslars AutorInnen-Interviews der letzten 25 Jahre keine Rolle mehr spielt. Ganz allgemein zeigt sich daran, dass auch die fragenstellende Person von erheblicher Bedeutung für den Verlauf eines Interviews ist – und das nicht nur als Individuum, sondern auch als Repräsentant seiner Zeit. Dass es verschiedene Epochen des Interviews gibt, lässt sich am Wandel der Fragetechnik und der Frageinhalte besonders gut ablesen.

Im Kontext der Komik-Funktion ist, zum anderen, der zweite Redebeitrag des Interviewers relevant. Der Interviewer spricht mit der textinternen Autorfigur Daniel Kehlmann zugleich den textexternen, den realen Autor Daniel Kehlmann an – denn zuvor scheint die Autorfigur Kehlmann vergessen zu haben, dass sie hier in einer Doppelfunktion auftritt und als realer Autor sozusagen beide Personen ‘spricht’. So kalauerhaft das einerseits wirkt, wird damit andererseits eine interpretationstheoretisch heikle These vertreten: Der Text kalkuliert mit seiner metafictionalen Wendung eine Rezeptionsweise ein³⁰, in der die in literaturwissenschaftlichen Seminaren mühsam eingeübte Trennung von AutorIn, Erzählstimme und Figur aufgehoben ist. Genauer gesagt: Komisch wirkt die zitierte Passage nur, wenn man in der Lektüre zugleich der fiktionalen Interviewsituation folgt, in der Daniel Kehlmann der Antwortende ist, *und* sich bewusst macht, dass der Antwortende textgenealogisch zugleich auch der Fragende ist. Dieses Verwirrspiel mit den literarischen Kommunikationsebenen lässt sich hier besonders wirkungsvoll einsetzen, weil der Redeanlass ‘Poetikvorlesung’ ebenso wie die gewählte Textsorte ‘Interview’ als nicht-fiktionale Äußerungsformen gelten, in denen die Autorpersonen *als Autorpersonen* sprechen – damit wird ein Rezeptionsmuster aufgerufen,

Grass, Wolfgang Koeppen, Max von der Grün, Günter Wallraff, Beck, München 1975, dazu Anja Johannsen, «... daß ich nicht kam wie ein Kläffer». Heinz Ludwig Arnolds «Gespräche mit Schriftstellern»: Peter Handke, Rolf Hochhuth, Günter Grass, in Echt inszeniert, a.a.O., S. 223-237. Eine besondere Pointe von Kehlmanns Vorlesung bestand darin, dass die Fragen in Göttingen von Heinz Ludwig Arnold gelesen wurden, der somit von Kehlmann geschriebene Fragen vortrug, die bisweilen an den Fragestil von Arnold angelehnt sind.

30 Ausführlicheres zur metafictionalen Dimension dieser Passage in Torsten Hoffmann, *«geredewärts». Mündlichkeitseffekte in Interviewromanen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel*, in *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. David-Christopher Assmann – Nicola Menzel, Fink, Paderborn 2018, S. 77-93, insb. 85-87. Vgl. ferner Nikolas Buck, *«Wirklich» künstlich? Zum Realismus-Problem in Wolf Haas' metafictionalen Romanen «Das Wetter vor 15 Jahren» und «Verteidigung der Missionarsstellung»*, in *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*, hrsg. v. Stefan Brückl – Wilhelm Haefs – Max Wimmer, edition text+kritik, München 2021, S. 73-101.

das auch in der fiktionalen Redesituation partiell erhalten bleibt. So wie die Figur ‘Daniel Kehlmann’ schwanken auch die Zuhörenden bzw. Lesenden zwischen zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi – was in der Göttinger Performance-Situation durch die körperliche Präsenz des sich selbst spielenden Autors freilich noch stärker als bei der Lektüre zutage tritt.

Eine ganz ähnliche Überblendungstechnik zwischen textinterner Autorfigur und textexterner Autorperson liegt dem 2006 (also im gleichen Jahr wie Kehlmanns Poetikvorlesung) publizierten Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas zugrunde. Der Text besteht aus einem langen Interview, das eine ‘Wolf Haas’ genannte Figur einer Literaturkritikerin gibt, die im Text keinen Namen erhält, sondern von der interviewtypischen SprecherInnenangabe – durchaus doppeldeutig – als ‘Literaturbeilage’ ausgewiesen wird. Der komische Effekt des Textes steht hier ganz buchstäblich im Vordergrund: Schon auf den Titel der Taschenbuchausgabe hat der Verlag ein Zitat aus der FAZ-Rezension gesetzt: «Ein virtuoses, irrsinnig komisches Glanzstück»³¹.

Aber wie erzeugt der Text seine spezifische Komik? Grundsätzlich dadurch, dass in dem 220-seitigen Interview über einen neuen Roman von Wolf Haas gesprochen wird, den es außerhalb dieses Interviewromans gar nicht gibt. Der Clou des Interviewromans besteht darin, dass im Interview, das vermeintlich bloß über den neuen Roman geführt wird, dieser Roman miterzählt wird: Gelegentlich zitiert die Interviewerin wörtlich aus dem Roman, an anderen Stellen wird er nacherzählt und diskutiert. Für komische Effekte sorgt das u.a. 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 beiden GesprächspartnerInnen darüber diskutieren, dass im Roman mehrfach der Satz vorkomme: «Mit dir kann man ja wirklich nur über das Wetter reden»³², dann taucht dieser Satz auch im Interviewroman auf wenigen Seiten gleich viermal auf. Das fiktionale Interview in *Das Wetter vor 15 Jahren* fungiert als ein Palimpsest, das vorgibt, einen vorangehenden schriftlichen Subtext nun mündlich zur Sprache zu bringen.

Mit der Verdoppelung des realen Autors in der Autorfigur ‘Wolf Haas’ spielt der Interviewroman vor allem dort, wo sich die Autorfigur gegen Interpretationen wehrt, die von der Literaturkritikerin angestellt werden³³. So fragt die Interviewerin, warum im besprochenen

31 Wolf Haas, *Das Wetter vor 15 Jahren*, dtv, München 2010³, Cover.

32 *Ebd.*, S. 55.

33 Zum Spiel mit der Autorschaft vgl. Matthias Schaffrick, *Das Interview als Roman. Das Wetter vor 15 Jahren von Wolf Haas*, in *Echt inszeniert*, a.a.O., S. 417-430.

Roman eine zusammengepresste Luftmatratze 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 doch³⁴.

Anders als bei Kehlmann wird die fiktionale Diegese in diesem Interview an keiner Stelle in Richtung der außertextuellen Realität aufgebrochen – die Identität von Autorfigur und realem Autor wird nicht explizit thematisiert. Ähnlich wie im Fall der dramatischen Ironie in einem Theatertext kalkuliert Haas' Roman aber natürlich ein, dass die Lesenden die paradoxe Konstellation bemerken (zumal kurz vorher bereits davon die Rede war, dass AutorInnen solche Formen der 'Mitarbeit' der Lesenden einplanen und provozieren können): Die Autorfigur 'Wolf Haas', deren im Interview erwähnte Biografie mit der des realen Autors Haas weitgehend übereinstimmt, wäre «nicht im Traum» auf eine Interpretation gekommen, die sich – so die unausgesprochene Pointe – der reale Autor Haas ausgedacht hat. Wenn die Autorfigur 'Wolf Haas' in ihrer vermeintlichen Zurückweisung der Interpretation dann auch noch von «geilen Geräten» spricht (und durch das Adjektiv die Sexualitätsthematik unfreiwillig bestätigt), wird ein ziemlich deutlicher Hinweis darauf gegeben, dass man es hier mit einer ironischen Darstellung zu tun hat. Zumindest durch die Ironie hebt sich der reale Autor (bzw., je nach Interpretationsmodell, der abstrakte oder implizite Autor) von der Autorfigur ab.

³⁴ Haas, *Das Wetter vor 15 Jahren*, a.a.O., S. 25.

Noch komplexer wird es freilich dadurch, dass sich einzelne Aussagen der Autorfigur ‘Wolf Haas’ umgekehrt als ironische Revolte gegen den realen Autor lesen lassen. So äußert sich die Autorfigur in der zweiten Romanhälfte skeptisch über AutorInnen-Interviews und kommt zu dem Schluss: «Man muss als Autor schon aufpassen, dass man nicht seine eigene Geschichte zu Tode interpretiert»³⁵. Zum einen passt das zur allgemeinen Interpretations skepsis der Autorfigur, zum anderen teilt die Autorfigur damit aber auch in Richtung des realen Autors aus – wenn man unterstellt, dass die idealen Lesenden immer im Kopf behalten, dass der reale Autor auch für die von der Literaturkritikerin angestellten Haas-Interpretationen verantwortlich ist. Was der reale Wolf Haas nun *wirklich* über Interviews und Interview-Interpretationen denkt und auf welcher Wirklichkeitsebene die Interviewäußerungen überhaupt angesiedelt werden müssen – das zu entscheiden, bleibt den Lesenden überlassen.

Nicht von ungefähr wird ausgerechnet das Wort ‘wirklich’ in den Redebeiträgen der Literaturkritikerin durchweg mit ‘ü’ geschrieben. Auf der Mikroebene wird damit zum Thema, was für den Interviewroman im Ganzen gilt: Einerseits markiert das an die Mündlichkeit angelehnte «wirklich»³⁶ jene besondere Authentizität und Wirklichkeitsnähe, die Interviews gemeinhin zugesprochen wird. Andererseits kann die Falschschreibung des Wortes ‘wirklich’ auch als Hinweis auf die Unwirklichkeit, auf die Künstlichkeit des ganzen Textes verstanden werden. Mit dieser Ambiguität sehen sich die Lesenden des Romans durchgehend konfrontiert, sie macht den spezifischen Reiz des Unternehmens aus.

Dass sich fiktionale AutorInnen-Interviews aufgrund ihrer Dialogizität hervorragend zur Darstellung von Selbstwidersprüchen und Unentschiedenheiten eignen, wurde 1930 schon von Gottfried Benn bemerkt, der parallel zur Etablierung des Radiointerviews in der Weimarer Republik einen «Rundfunkdialog» verfasste, in dem sich zwischen Interviewer und interviewtem Autor ein Streitgespräch entwickelt, das auf beiden Seiten von Positionen befeuert wird, die sich in Benns Werken finden³⁷. Eine solche Externalisierung interner

35 *Ebd.*, S. 138.

36 *Ebd.*, S. 175.

37 Vgl. Gottfried Benn, *Können Dichter die Welt ändern? Rundfunkdialog*, in ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Schuster, Bd. 7.1.: *Szenen, Dialoge, Das Unaufhörliche, Gespräche und Interviews, Nachträge, Medizinische Schriften*, hrsg. v. Holger Hof, Klett-Cotta, Stuttgart 2003, S. 172-182. Näheres dazu in 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*, a.a.O., S. 177-207, insb. S. 196-202.

Konflikte führt auch Haas' Interviewroman vor, der in der Geschichte des fiktionalen Interviews insofern einen Höhepunkt darstellt, als er das autofiktionale Interview für mindestens drei unterschiedliche Funktionen nutzt: erstens zur Komik-Erzeugung durch die ironische Assoziation von Autorfigur und realem Autor, zweitens zur satirischen Darstellung des Literaturbetriebs (mit dem Interview als einer zentralen Praktik dieses Betriebs) und drittens zum Erzählen des fiktiven neuen Haas-Romans. Vor allem Letzteres ist ein deutliches Signal dafür, dass man es bei fiktionalen Interviews mit einer Erzählform zu tun hat, die sich auch für diejenigen zu berücksichtigen lohnt, die sich für literaturbetriebliche Interviews nicht interessieren. Wie die Multifunktionalität von *Das Wetter vor 15 Jahren* vorführt, hat das Interview den Schritt vom Sekundär- zum Primärtext, vom Beiwerk zum Hauptwerk spätestens im 21. Jahrhundert unternommen – und ist insofern symptomatisch auch für die prinzipielle Ausweitung des Literaturbegriffs, die sich in der Gegenwart beobachten lässt.