

Inhalt

»Der Text hat seinen Eigensinn«. Interview mit Ulrich Peltzer

Paul Fleming & Uwe Schütte | 7

»ich bin kein guter archivar meiner selbst«.

Zu Formen der Autorinszenierung bei Ulrich Peltzer

Christoph Jürgensen | 27

Last exit: aesthetics.

Von *Die Sünden der Faulheit* zu den *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*

Christian Jäger | 43

»Der Mensch als Fluss seiner Sprache«.

Ulrich Peltzer und James Joyce

Maren Jäger | 53

Non-lineare Erzählverfahren und literarische Topographien.

Zu Ulrich Peltzers *Stefan Martinez*

Jeanine Tuschling | 77

»Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf«.

Syntax im Werden in Ulrich Peltzers »*Alle oder keiner*«

Malte Kleinwort | 95

»Was hat dich bloß so ruiniert?« Ulrich Peltzers »*Alle oder keiner*«

Elke Siegel | 113

Den kommenden Terror erzählen. Ulrich Peltzers *Bryant Park*

Jesko Bender | 141

»wie man beim Lesen eine Seite verschlägt«.

Ulrich Peltzers Poetik der Unterbrechung in *Bryant Park*

Peter Gilgen | 157

Die Überwachung der Gefühle.

***Teil der Lösung* und Probleme moderner Affektpoetik**

Jörg Metelmann | 179

Entscheide Dich! Oder: Finito la musica!

Kathrin Röggl | 205

Black Box. Notes on Ulrich Peltzer and the Movies

Martin Chalmers | 215

Anhang | 225

Siglen | 225

Primär- und Sekundärbibliografie von Ulrich Peltzers Werk | 226

Zeittafel | 234

Danksagung | 236

Autorinnen und Autoren | 237

»Der Text hat seinen Eigensinn«

Interview mit Ulrich Peltzer

PAUL FLEMING & UWE SCHÜTTE

Wie entstand Ihr Interesse an der Literatur? Welche Bücher gehören zu den ersten prägenden Leseerfahrungen?

Ich habe früh lesen können und von meinen Eltern Bücher bekommen, geschenkt bekommen, reichlich, und dann auch die ausrangierten Kinderbücher von älteren Cousins, *Peter und die Pan American*, *Pimmer ist ein doller Hecht*, *Sturm auf den Nanga Parbat*, so was, Sachen aus den 50er Jahren. Sonntags bin ich, bis ich elf oder zwölf war, in die Pfarrbibliothek gegangen, das war ein festes Ritual: erst zur Messe, dann in der Pfarrbibliothek ein Buch ausleihen, und danach ins Kino, Kindervorstellung. Das war in der Regel gut getaktet, so dass man um eins zum Mittagessen wieder zuhause war. Und in dieser Pfarrbibliothek hab ich nach Piraten- und Abenteuergeschichten Ausschau gehalten, *Der Stern von Kalikut*, von dem Roman weiß ich noch Details; und dann gab es eine Serie, von der ich später nie genau wusste, ob ich mir das nur eingebildet habe oder ob die wirklich existierte, die hieß: *Bomba, der Dschungelboy*. Es war, glaube ich, Roberto Bolaño, der einmal irgendwo gesagt hat, dass das auch seine Lieblingslektüre als Kind war. Und ich hab das dann mal recherchiert, davon gibt es endlos viele Bände, viele davon auf Deutsch. Das spielte irgendwie im südamerikanischen Dschungel, aber ich weiß jetzt nicht mehr genau, wer Bomba war, wahrscheinlich hatte der so ein Tarzan-Schicksal, elternlos, verschollen am Amazonas. Was ich überhaupt nicht ertragen konnte, das fing damals an, populärer zu werden, waren Bücher wie *Pippi Langstrumpf*, überhaupt fantastische Sachen. Also, am liebsten gelesen habe ich, nachdem ich mit Enid Blyton fertig war, mit diesen *Fünf Freunde*- und *Abenteuer*-Bänden, Piratengeschichten, und dann Stevenson, *Die Schatzinsel*, ah, großartig, Mark Twain, von dem alles, und, das fällt mir jetzt ein, auch Sammelbände, *Das Neue Universum*, die dann un-

term Weihnachtsbaum lagen, oder *Knaurs Jugendlexikon*, das habe ich von vorn bis hinten durchgelesen, vielleicht stammt von daher mein Faible für Fußnoten und lexikalische Sortierungen. *Nils Holgersson* habe ich nicht geschafft, ein Geburtstagsgeschenk von Nachbarn, und Gerstäcker, *Die Regulatoren von Arkansas*, fand ich zu trocken, damals, irgendwie, und von Karl May habe ich nur *Das Vermächtnis des Inka* durchgehalten, das andere kam mir, ich weiß nicht, geschwätzig vor, nach 50 Seiten Winnetou etc. hatte ich genug, obwohl ich den öfter zu lesen versucht habe, Kara Ben Nemsi usw., aber das kam für mich nie auf den Punkt.

Haben Sie aus den Kindheitslektüren noch Vorlieben behalten für aktuelle, eher triviale Lektüren? Krimis zum Beispiel?

Ich lese wenig Krimis, auch deshalb, weil mir viele einfach zu schlampig geschrieben sind, diese ganze Dutzendware, mit der man überschwemmt wird. Andererseits habe ich immer wieder anfallsweise solche Phasen, in denen ich an drei Tagen acht Simenons lese, die Mairgrets werden ja gerade alle neu ediert, von Nummer eins an. Die habe ich jetzt fast alle durch, auch viele der Non-Mairgrets. Von den Klassikern kenne ich einige, die sind natürlich fantastisch, von Chandler und Hammett praktisch alles, Chester Himes, diverse LeCarres, obwohl LeCarre ja nicht Krimi ist. Sjöwall/Wahlöö, die europäisch-sozialdemokratische Krimi-Variante hab ich vor 25 Jahren gelesen, gerne, *Das Ekel aus Sjöfle* usw., ich glaube, komplett, aber da gibt's ja eh nur acht oder zehn Bände. Und dann natürlich *Jerry Cotton*, mit elf oder zwölf, getauscht oder heimlich am Kiosk gekauft, das wurde zu Hause ungern gesehen. Und Comics, en masse, *Sigurd* und *Falk*, *Tibor*, *Akim*, *Michel Vaillant*, die habe ich verschlungen, selbstredend auch *Prinz Eisenherz*, die Bände von damals habe ich heute noch, Aleta, Boltar, der Wikinger, Prinz Arnd.

Und welche Filme haben Sie als Kind oder Jugendlicher gesehen?

Wir hatten, wie viele Familien, anfangs kein Fernsehen. Es wurde Radio gehört, Kinderfunk, Kinderhörspiele. *Peter Rene Körner und der Kasper*, oder wie das hieß, ist mir noch in lebhafter Erinnerung, weil ich das enorm kindisch fand, hab ich aber trotzdem gehört, besser als nix. Das Kino war deswegen meine erste Bildsozialisationsinstanz, weil es sonst keine Bilder, also Filmbilder, gab. Und mit den Nachbarskindern bin ich dann zum ersten Mal sonntags – das war, wie schon gesagt, immer Sonntags vormittags – in einen Märchenfilm gegangen ... *Hänsel und Gretel* oder so. Anfangs Märchenfilme, die haben meist eine Stunde

gedauert, mit vorher Wochenschau oder einer Kinovorschau, dann *Fuzzi, der Unsterbliche*, solche B-Western, später bin ich dann allein in die Kindervorstellung gegangen, da liefen, je nach Kino, auch Filme wie *El Cid*, mit Carlton Heston. Wobei das Problem auftauchte, dass manche Filme Überlänge hatten, man also nicht pünktlich zum Mittagessen wieder zurück sein konnte, außer man ging vor Schluss. Das war mehr als einmal 'ne harte Abwägung, Film zu Ende gucken und gemäßregelt werden, oder aufs Fahrrad und nach Hause. Damals gab es ja in Krefeld diverse Kinos, Royal Palast, Crystal, Atrium, Odeon, Studio 55, Passage, Neues Theater usw., und nicht nur ein Cinemaxx neben dem Bahnhof wie heute. Um die Zeit, ich schätze, ich war neun, bekamen wir dann auch einen Fernseher. Es war aber so, dass es für Kinder wenig zu schauen gab, einmal im Monat *Sport, Spiel, Spannung*, so eine Ratesendung. Eine legendäre Serie damals war *Ivanhoe*, mit Roger Moore als Ivanhoe, und weil es so wenig Fernsehgeräte gab, hat das dazu geführt, dass immer 5, 6, 8 Kinder die jeweilige Folge von *Ivanhoe* oder *Am Fuß der blauen Berge* – das war eine Westernserie – zusammen gesehen und dann sofort nachgespielt haben. Sonntag nachmittags gab es relativ oft ältere Hollywood- und UFA-Ware zu gucken, von Operettenfilmen bis Errol Flynn als Freibeuter. Die habe ich, wenn es möglich war, gesehen. Aber natürlich konnte man am Wochenende im Wohnzimmer nicht unbeschränkt Fernsehen schauen, weil das nicht erwünscht war von den Eltern.

War das Lesen nicht auch eine Art eskapistische Beschäftigung für einen jugendlichen »misfit«, der sich von vornherein in Traumwelten geflüchtet hat? Gleichsam die Keimzelle für die spätere Entwicklung zum Schriftsteller?

Also, mit 13 oder 14 Jahren, weiß ich gar nicht, ob ich da viel gelesen habe. Ich erinnere mich an Jules Verne, an *Robinson Crusoe*. Cooper, die *Lederstrumpf*-Romane. Sportbücher. Und Erzählungen von Poe. *Der Untergang des Hauses Usher* und *Das Pendel des Todes* hab ich auch im Kino gesehen, Roger Corman-Verfilmungen, wie ich heute weiß. Ich war damals jedenfalls relativ isoliert, auch in der Schule; zudem war da, wo ich gewohnt habe, keiner auf meinem Gymnasium. In meiner Erinnerung hab ich zu der Zeit relativ wenig gelesen, fällt mir jetzt spontan nichts ein außer den gerade genannten Sachen, obwohl das eigentlich die ideale Zeit gewesen wäre für eskapistische Lektüren. Eher hab ich mich in dem Alter nachmittags ins Kino verkrochen, die Seidenfaden-Lichtspiele waren praktisch ums Eck, *Luftschlacht um England*, *Marco Polo* mit Orson Welles als irgendeinem Khan, *Der Weg nach Westen*, Sandalenfilme. Viel gelesen habe ich bis, sagen wir 12 oder 13, und dann eine Zeitlang weniger, Fiktion, dafür begann ich dann mit so etwa 15, politische Theorie bzw. politische Texte zu

lesen. Ich denke, ich habe mich mehr mit politischer Theorie beschäftigt zwischen 15 und 18 als mit Literatur. Na ja, Handke habe ich damals schon auch noch gelesen, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, *Chronik der laufenden Ereignisse*, wie das alles zusammengepasst hat, das weiß der liebe Himmel.

Wie ist denn Ihre politische Sozialisation in den Jahren von 1968 bis 1977 verlaufen, und wie würden Sie den Prozess Ihrer Politisierung beschreiben?

Ich komme eigentlich aus einem liberalen, politisch eher linken Elternhaus. Ich erinnere mich an eine Szene vor dem Fernseher, wo der damalige Bundeskanzler Kiesinger im Wahlkampf 1969 ausgepiffen wurde, oder niedergebrüllt wurde von Studenten. Kiesinger hat daraufhin die Studenten zurechtgewiesen. Und ich muss irgendwie einen Kommentar abgegeben haben, der besagte sowas wie: Richtig so, der soll denen den Mund verbieten. Mein Vater hat mich daraufhin scharf zurechtgewiesen und gesagt: Du spinnst wohl! Kiesinger ist ein alter Nazi. Ich weiß jetzt nicht, welche Sympathien mein Vater für die Studentenbewegung hatte, aber er war prinzipiell auf der Seite der Außenseiter, der Exzentriker.

Sie waren also nicht der prototypische 68er-Rebell in einem Clinch mit den Eltern?

Nein, überhaupt nicht, auch schon, weil ich für '68 zu jung war. Mein Protest, politischer Protest, richtete sich eher gegen andere Autoritäten. Allerdings haben meine Eltern davon auch einiges abgekriegt, denn für meinen Vater war das so: Rebellieren o.k., aber wenigstens gut angezogen, und ein vernünftiger Haarschnitt. Er war Textilkaufmann, und wenn man ordentlich angezogen war, dann ließ er einem viel durchgehen. Nicht aber meine Haare, meine Matte, die mir selber nicht recht gefiel, die ich jedoch, weil es alle machten, oder eben aus Trotz, trug, das gefiel meinen Eltern überhaupt nicht, wie auch mein übriges Aussehen, das dann doch sehr zu wünschen übrig ließ.

In den Poetikvorlesungen *Anfangen wird mittendrin* sprechen Sie davon, aus der Mittelklasse zu stammen, Sie beschrieben sich als einen »Kaufmannssohn«. Können Sie uns dazu etwas mehr verraten?

Mein Vater war zwar Kaufmann, hat aber auch sehr viele andere Sachen gemacht. Er war relativ alt, 1909 geboren, also Ende 40 bei meiner Geburt. Mein Vater hatte das Kaiserreich halbwegs noch miterlebt, dann die Weimarer Republik, die Nazi-Zeit. Daher verfügte er über ein großes Repertoire von Geschichten.

Zugleich prägte ihn der Versuch, möglichst fern vom Staat zu leben; sich staatlichen Anforderungen, wenn's ging, zu entziehen, in der Regel mit dem Argument, man habe ihm, dieser Staat habe ihm acht Jahre seines Lebens gestohlen. Dass er sich bei der erstbesten Gelegenheit den Engländern ergeben hat, das war ein wichtiges Erlebnis für ihn, hat er immer wieder erzählt, der Gedanke, der ihm in diesem Moment durch den Kopf schoss: Jetzt hab ich den Krieg gewonnen, das ist der Sieg. Sebastian Haffner hat er geschätzt, und er war ein großer Verehrer von Willy Brandt. In dieser Hinsicht hab ich keine Konflikte mit ihm gehabt.

Gleichzeitig hatte er so seine Lebensweisheiten. In der Ruhe liegt die Kraft, oder: Und ist der Handel noch so klein, er bringt stets mehr als Arbeit ein. Also, du musst nicht arbeiten, sondern irgendeinen Handel aufziehen – was er dann auch gemacht hat. Konsequenterweise hat er dann, als es schwierig wurde für so kleine »Qualitätstextilgeschäfte« zwischen Billigboutiquen und den großen Kaufhäusern, den Schuppen zugemacht. Meine Mutter ist ja jünger als mein Vater und sie ist auch Textilkaufrfrau. Mein Vater war immer ein bisschen kränklich, deswegen war sie diejenige, die mit ihrer Energie alles zusammenhielt. Aber mit der Mutter gab es keine politischen Diskussionen, wohl die klassische Rollenverteilung; sie kommt aus einem sozialdemokratischen Elternhaus. Dieser Großvater, das ist vielleicht ein typisches Phänomen für den Niederrhein, hat Zeit seines Lebens SPD gewählt und ist sonntags ins Hochamt gegangen – das war vollkommen klar, dass das zusammengehört. Der hatte sich hochgearbeitet, vom Zigarrendreher zum Buchhalter.

Ich war Ministrant, der Niederrhein ist ja erzkatholisch. Rückblickend wundert mich das nur, weil mein Vater Atheist war und nicht zur Kirche ging, sondern sich vielmehr darüber mokiert hat. Meine Mutter hingegen war schon gläubig, auch heute noch. Damals jedenfalls war es vollkommen selbstverständlich, dass man auf eine konfessionelle Schule ging; man wuchs in so einem katholischen Milieu auf, das war schon etwas seltsam. Aber das wurde ja zuhause aufgefangen. Also mein Vater, auf die Frage, ob er nicht selbst zu Ostern oder zu Weihnachten mal in die Kirche gehen würde, hat gesagt: Einmal den Zigeunerbaron gesehen zu haben, das reicht doch für den Rest des Lebens. Für meine Mutter aber war klar, dass man die Kinder eben zur Kommunion schickte, es gab so Rituale, die man einfach mitmachte.

Und in diese Phase fiel dann auch Ihre Lektüre der politischen Texte?

Ja, es war eine hochpolitisierte Zeit. Das Kommunistische Manifest habe ich als einen der ersten theoretischen, wenn wir das mal theoretisch nennen, Texte gelesen, mit 15. Und in der Schule gab es politische Gruppen, es gab Basisgruppen, morgens vor der Schule wurden häufig Flugblätter verteilt von Leuten, die in den politischen Organisationen waren, das heißt man war zwangsläufig in eine permanente Diskussion verwickelt. Es war dabei nicht eine besondere Verstiegtheit von mir, dass ich das Kommunistische Manifest gelesen habe, sondern das waren einfach Texte, die sozusagen in der Luft lagen, über die gesprochen wurde. Den Band, ein Reclamheftchen, besitze ich noch, voll mit meinen Bleistiftanmerkungen, da habe ich während der Schulzeit noch länger bei den allfälligen Diskussionen von gezehrt. Und dann hab ich natürlich Texte gelesen über antiautoritäre Erziehung, etwa Alexander Sutherland Neills Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung. Ein wichtiger Baustein waren außerdem die Schriften der englischen Soziolinguisten um Basil Bernstein über den elaborierten und den restringierten Code, was zu lesen mich wirklich sehr viel Mühe gekostet hat, wo aber klargemacht wurde, wie der Weltzugang eingeschränkt wird durch bestimmte Sprachformen, die man beherrscht oder eben nicht beherrscht.

1975 gingen Sie nach West-Berlin. Wie sehen Sie die Jahre des Studiums im Rückblick?

Vielleicht sollte man trennen zwischen einer persönlichen Entwicklung oder Nicht-Entwicklung, die da stattgefunden hat, und der Auseinandersetzung mit psychologischer Theorie, Gesellschaftstheorie, und dem damaligen Versuch, zu einer Begrifflichkeit zu finden, die soziologische Analyse kurzschloss mit individualpsychologischen Erkenntnissen oder Erfordernissen. Zugleich war es bis 1977 nach wie vor eine extrem politisierte Zeit, wo ich an der Uni in Basisgruppen war. Für uns, die undogmatische Linke, handelte es sich damals u. a. darum, mal ganz kursorisch gesprochen, an der Universität die Macht der Hochschulgruppen der marxistisch-leninistisch-stalinistischen Parteien, also etwa KBW oder KPD, zu brechen, und darüber hinaus andere, nichthierarchische Formen politischer Praxis zu entwickeln. Zugleich fanden ja gesellschaftlich große Auseinandersetzungen statt, vom Kampf gegen die Atomkraftwerke angefangen, die Anti-AKW-Bewegung, die damals allerdings in weiten Teilen durchaus weniger eine ökologische Bewegung war als eine, der daran lag, die Machtfrage zu stellen. Dann die Antipsychiatrie-Bewegung, um nur noch eine andere, für mich wichtige zu nennen. Es gab es zahlreiche linke bis linksradikale Fraktionen oder

Strömungen, daneben dann noch die RAF und die Bewegung 2. Juni, mit denen man sich zwangsläufig auseinanderzusetzen hatte. Und sei es, dass man in Manier der Indiani Metropolitan sagte, die stehen uns mit ihren Fantasmen vom bewaffneten Kampf so fern wie die Institutionen des Staates.

Und zugleich war da eben mein, und nicht nur mein, theoretisches Interesse, Gesellschaft über und durch das Subjekt, über Subjektivität zu verstehen, in welcher Relation beides steht. Aber das war natürlich höchst schwierig, weil man das Große und das Kleine nicht wirklich zusammenbrachte. Es gab den Freudomarxismus als einen wichtigen Versuch der Synthese, und wir haben uns wirklich sehr daran abgearbeitet, doch zugleich merkte man, dass man theoretisch in eine Sackgasse geraten war. Texte wie die von Stuart Hall aus dem Kontext des Birmingham Centre for Cultural Studies, dessen Arbeit an einer Ent-Ontologisierung des Marxismus, waren hier überhaupt nicht präsent. Vorrangig drehte es sich darum, aus dem Verschlagen einer bestimmten, als absolut unzulänglich erkannten Orthodoxie auszubrechen. Und dann tauchten so um 1977 urplötzlich – ich beschreibe das jetzt etwas sprunghaft – tauchten diese Merve-Bändchen auf, also Foucault und Deleuze und Guattari, aber auch Lyotard und Virilio, die neuen französischen Theoretiker. Ganz klar ereignete sich hier ein Bruch. Es war ein totaler, das Wort total ist vielleicht zu stark, aber ein Bruch mit der Theorie, die man vorher sich versucht hat anzueignen als Welterkenntnisinstrument, und das geschah schon, bevor man dann die Originale las: *Die Ordnung der Dinge* von Foucault, auch sein *Überwachen und Strafen*. Ich weiß nicht auswendig, wann das erschienen ist, etwa 1975-76. *Die Geburt der Klinik* und auch anderes lag ja schon auf Deutsch vor, aber wir hatten das nicht wahrgenommen, zumal diese Art des Denkens akademisch überhaupt noch nicht stattfand, sondern die Rezeption lief eher über die Merve-Bändchen, bevor wir dann angefangen haben, oder ich angefangen habe, die Hauptwerke selber zu lesen. Der erste Band von Foucaults *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, war für mich ein überragender Leseindruck, vergleichbar nur mit dem des *Anti-Ödipus* von Deleuze/Guattari, danach, das muss man so emphatisch formulieren, war die Welt nicht mehr die gleiche. Später kam dann noch Norbert Elias dazu, als wichtiger Einfluss, *Der Prozess der Zivilisation*, Huizinga, Aries, zur Lippes *Naturbeherrschung am Menschen*, allerlei.

Und zugleich: Mein bester Freund damals hörte von heute auf morgen mit dem Studieren auf und fing an, für eine Konzertagentur zu arbeiten. Ein anderer, zweiter Bruch, andere Musiken tauchten auf, ganz neue Distinktionen begannen, eine Rolle zu spielen, eine neue Alltags- und Lebenspraxis, die immer bedeutsamer wurde. Das hatte eben auch mit einem modifizierten Verständnis von Theorie zu tun, dass nämlich das, was man bis dahin leichthin als Überbauphä-

nomene fast schon denunziert hatte, ein eigenes Recht besaß. Zu erkennen, dass das eben nicht nur Phänomene der Ideologie waren, falsches Bewusstsein, sondern auch etwas anderes, zugespitzt und leicht verblasen formuliert: dass ein Song der Young Marble Giants emanzipatorisches Potential in vielerlei Hinsicht besaß und nicht allein 'ne Sache von Peer-Group-Distinktionsgewinn war, und da waren bestimmte Sachen einfach nicht mehr möglich. Ich hab mir dann 1978 die Haare kurz geschoren, Lederjacke, Turnschuhe von Converse, die es nur in einem bestimmten Geschäft, bei Blue Moon gab, von heute aus betrachtet schon ein bisschen albern; mein Freund trug plötzlich Kunstlederhosen und ärmellose T-Shirts, er sah aus wie ein sehr hagerer, abgemagerter David Bowie, hatte auch so einen ähnlichen Haarschnitt. Davon habe ich auch noch Fotos. Damals habe ich sehr viele Gedichte geschrieben, Songtexte und so weiter – es war eben ein gewichtiger Bruch, die Jahre 1977, 1978, 1979.

Sie haben anschaulich das Studium beschrieben, im besten humanistischen Sinne, als eine »Bildungsarbeit« an sich selber. Dann kommt der Bruch. Wäre es allzu klischeehaft, zu vermuten, dass für Sie die Beschäftigung mit der Schriftstellerei eine Fortsetzung des Studiums mit anderen Mitteln war? Sozusagen die Applikation dessen, was im Studium theoretisch gelernt und praktisch erfahren wurde in der Kreation fiktionaler Figuren mit lebensnaher, zeitgenössischer Psychologie?

Vielleicht. Wahrscheinlich. Ich hab zur selben Zeit wieder angefangen, viel Literatur zu lesen. Also da war etwa Brinkmanns *Rom, Blicke*, das kam 1979 raus, *Westwärts 1 & 2*, oder *Keiner weiß mehr*. Ich begann Gedichte zu schreiben, im Stil von Brinkmann. Durch Zufall entdeckte ich dann Pavese, die Bücher hatte ich mir aus Ost-Berlin mitgebracht, die drei Turiner Romane, *Teufel auf den Hügeln*, *Der Schöne Sommer* und *Einsame Frauen*. Camus hab ich damals viel gelesen, vor allem die Tagebücher haben mich beeindruckt. Gedichte von Dylan Thomas, die ich auf einer Englandreise gekauft hatte. Aber auch Jünger und Schmitt, Texte, die irgendwie »verboten« gewesen waren. Daneben Theweleit, klar. Kreuz und quer, die Erzählungen von Benn, die Rönne-Geschichten, Burroughs, Hilsenrath, *Der Nazi und der Friseur*, *Bronskys Geständnis*, Hubert Fichte, *Palette*, *Versuch über die Pubertät*, *Xango*, o Gott, ja, Hemingway, viele Stücke von Shakespeare, vollkommen unsortiert alles, Kafka, die ersten Texte von Heiner Müller, die es bei Rotbuch gab, *Germania Tod in Berlin*, *Die Tartarenwüste* von Buzzati, Pasolinis Freibeuterschriften, *Gramscis Asche*, *Ragazzi di vita*, genau, sehr wichtig mal gewesen *Das Handwerk des Lebens* von Pavese, *Manhattan Transfer* von Dos Passos, wie schon gesagt, querbeet, Handkes *Stun-*

de der wahren Empfindung, an die Bücher muss ich jetzt völlig ungeordnet denken. Geschrieben hatte ich zwar immer, aber ab da, Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre wollte ich dann mehr oder weniger auch ein Buch schreiben, ich wollte ein Buch haben.

Mit Ihrem Debüt, dem Roman *Die Sünden der Faulheit*, sind Sie 1987 beim Schweizer Ammann-Verlag gelandet, dem Sie bis zu dessen Einstellung im Jahr 2010 treu geblieben sind. Wie ergab sich der Kontakt zu dem Verlag?

Ich hab ein Manuskript hingeschickt, und daraufhin hat der Verleger Egon Ammann sich gemeldet. Allerdings war *Sünden der Faulheit* nicht mein erster Roman, mein allererstes Buch ist nicht veröffentlicht worden, das hat den – finde ich – tollen Titel, zumindest das: *Nachts im Amerikanischen Sektor*. Das liegt noch irgendwo in einer Kiste rum. Da hab ich bei der Mainzer Poetik-Vorlesung mal aus einer Erzählung was vorgelesen. In meiner Selbstüberschätzung, und aus Verehrung für Brinkmann, hatte ich das Manuskript nur dem Herausgeber der damals im Rowohlt Verlag erscheinenden Reihe *das neue buch* geschickt, der es aber abgelehnt hat. Das war bestimmt auch gut so. Irgendwo anders hatte ich das gar nicht erst angeboten. Mit Ammann, der Kontakt vier, fünf Jahre später, das ist eine ganz lustige Geschichte: Ich war damals in Italien unterwegs und Egon Ammann hat mich dort auf Umwegen irgendwie erreicht, war ja in der Vorhandy-Zeit. Auf meiner Rückreise machte ich Station in Offenburg, wo wir uns im Bahnhofsrestaurant trafen; Ammann war mit dem Auto nach Frankfurt unterwegs und so haben wir uns dort getroffen und lange geredet, und dann sagte er, es würde ihm gefallen, wenn wir ein Buch zusammen machen könnten. Das war so um 1985 oder 1986. So sind dann *Die Sünden der Faulheit* bei ihm erscheinen, wobei ich eigentlich ein anderes Buch schreiben wollte, *Stefan Martinez*, doch damit kam ich überhaupt nicht zurande, weil ich überhaupt nicht wusste, wie man das Material, soviel Material, bewältigt.

***Die Sünden der Faulheit* war also gar nicht Ihr erster Roman?**

Stefan Martinez hab ich, das weiß ich noch, im November '83 angefangen, da bin ich nach Italien gefahren; ich wollte dort Freunde besuchen und auf der Reise den ganzen Stoff sortieren. Diese Sachen besitze ich immer noch, da habe ich Notizen gemacht und Episoden notiert, Gliederungen entworfen. Das sollte eine zeitgenössische *éducation sentimentale* werden, eine Art von, wenn man so will, Entwicklungsroman. Aber eben ganz anders. Ich war vollkommen beeindruckt von Flauberts *Lehrjahre des Gefühls*, das hatte ich im Sommer zuvor auf Strom-

boli gelesen, in so einer Ruine, die wohl noch ein Dach hatte, aber keinen Strom, buchstäblich bei Kerzenlicht. Und dann hab ich eben viele Skizzen gemacht, zwei, drei Jahre lang, und ich kam damit überhaupt nicht zurande. Vielleicht wusste ich auch zu wenig über Literatur. Ich hab damals exzessiv gelesen und dann irgendwann, 1986 etwa, auch den *Ulysses* nach vielen gescheiterten Anläufen endlich verstanden. Da erst habe ich gemerkt, was in ein Buch reingeht. Und obwohl *Stefan Martinez* nun wirklich kein konventionelles Buch ist, hatte ich zugleich eine totale Trotzhaltung gegen diese Suhrkamp-Kultur, gegen diese Form sensibler Kurzprosa damals, die heute kein Mensch mehr kennt. So was entsprach nicht meiner Lebensmöglichkeit und aus so einer Trotzhaltung heraus habe ich dann ziemlich schnell *Die Sünden der Faulheit* geschrieben. Ich dachte mir: Okay, du musst jetzt mal ein Buch schreiben, und du schreibst jetzt einen Krimi, oder lehnst dich an ein Krimi-Schema an – obwohl ich zugleich was ganz anders machte und was ganz anderes wollte. Und das Manuskript habe ich dann an Ammann geschickt, der es haben wollte. Und der zugleich, was *Stefan Martinez* betraf, eine unglaubliche Geduld hatte, die ganzen Jahre, mich hat machen lassen. Letztlich war es mir dann immer ein bisschen peinlich, dass *Die Sünden* mein erstes Buch war.

Wieso peinlich?

Weil ich doch andere Ambitionen eigentlich hatte. Das war ja auch so verquer... Heute kann das alles nebeneinander stehen ... ich habe eben so lange gebraucht, bis ich dieses Material von *Stefan Martinez* in den Griff kriegte. Und da ich nie ein Stipendium bekam, musste ich immer nebenbei für den Unterhalt arbeiten.

Was für Jobs waren das denn?

Ich hab bei Albatros-Concerts gearbeitet, also etwa Karten verkauft. Es war im legendären Kant Kino, da hab ich dann bei Konzerten auch hinter der Bar gearbeitet. Das war super, weil man alles umsonst sehen konnte, von Human League über Siouxsie and the Banshees bis Joy Division. Wie man auch ins Metropol umsonst reinkam, von Herman Brood, *Dope sucks*, über Iggy Pop, Abwärts, Clash, Cramps, Fehlfarben, DAF bis Bronski Beat, ein bisschen wahllos ein Konzert nach dem anderen. Während man zu anderen Sachen natürlich ganz gezielt hingegangen ist, Suicide im SO 36, fast vergleichbar in der Wirkung mit der Foucault-Lektüre, und da auch Throbbing Gristle, die ich jetzt nicht so aufregend fand, damals, ehrlich gesagt, ein irrer Krach. Aber wir waren ja beim Geldverdienen, ja, nach dem Studium hab ich eine Zeitlang beim Institut für forensische

Psychiatrie gearbeitet, aber das ging auf Dauer nicht mit meiner, sagen wir, zu der Zeit eher nächtlichen Lebensweise zusammen, würde ich heute nicht mehr so schnell stecken, aber ... später hab ich dann als Filmvorführer gearbeitet, ziemlich lange, das hab ich zwischendurch noch richtig gelernt, die Rollen zusammenkleben, Maschinen warten, Blenden. Wie viele Nächte ich mir da um die Ohren geschlagen hab, am besten nicht dran denken.

Stefan Martinez ist mit knapp 600 Seiten unverändert Ihr bisher umfangreichstes Buch. Sie haben rund acht Jahre an dem Text geschrieben. Es ist ein »Berlin-Roman« – ein Berlin freilich, das so nicht mehr existiert. Da fast alle Ihre Romane Berlin eine zentrale Rolle zuweisen, stellt sich mithin die Frage, welche Funktion die Metropole für Ihr Schreiben spielt, zumal hinsichtlich des Zusammenspiels von Erzählsubjekt und Stadt?

Na ja, zum flachen Land fällt mir nicht viel ein. Und als ich *Stefan Martinez* geschrieben habe, das war um 1989, fiel die Mauer, und da stellte sich die Frage, wie gehe ich jetzt damit um. Also, das war dezidiert ein Buch, bzw. wurde dann zu einem Buch, das nochmal eine bestimmte Westberliner Atmosphäre hervorrufen sollte. Mir war ganz klar, dass es das Westberliner Soziotop, in dem diese Figuren angesiedelt sind, bald nicht mehr geben würde, dass das verschwinden würde. Und dann war da die Entscheidung nach einiger Zeit, das Buch wirklich an zwei Tagen in den 1980er Jahren spielen zu lassen und eine bestimmte Atmosphäre aufzuheben in dem Buch, also tatsächlich im doppelten Sinne aufheben, um es zu bewahren und mich zugleich davon zu befreien, auch von einem bestimmten Lebensstil. Ich habe das Buch dreimal angefangen zu schreiben, bis ich kapiert habe, wie wirklich ein innerer Monolog funktioniert. Die erste Fassung des ersten Kapitels war zunächst 120 Seiten lang, dann 150 Seiten, dann so ungefähr 220 Seiten, die mit der ursprünglichen Fassung nur noch den Handlungsrahmen gemein hatten. Erst bei der dritten Fassung war ich mir dann wirklich meines Werkzeuges sicher. Danach habe ich das Buch sozusagen innerhalb von drei Jahren von vorne nach hinten durchgeschrieben. In einem Sitz. Ich war damals schon beim dritten Kapitel, als ich plötzlich gemerkt habe, ich muss das erste Kapitel neu schreiben, ich muss ganz neu anfangen. Das war, verständlicherweise, oder?, eine ziemlich schwere Entscheidung, weil ich da schon vier oder fünf Jahre an diesem Ding rumprobiert hatte, aber es ging nicht anders. Und dann habe ich das nochmal von vorne angefangen.

Übrigens, wirklich verstanden, wie ein innerer Monolog oder auch erlebte Rede funktioniert, habe ich in einem Zug in Finnland. Mir ging auf, fast schon physisch, dass das ja zwei verschiedene Sachen sind, ob man etwas Erzähltes ra-

tional versteht, ob man das also theoretisch versteht, und ob man das auch praktisch umsetzen kann, und wie. Dass es nicht darum geht, schlicht formuliert, ein Subjekt im Satz wegzulassen, also etwa statt »Ich bin gelaufen« zu schreiben »Bin gelaufen« – das ist weder eine erlebte Rede noch ein innerer Monolog. Plötzlich verstand ich, dass der innere Monolog elliptisch funktioniert, subjektlos, sprunghaft, dass das Selbstverständliche nicht ausgesprochen, sondern vorausgesetzt wird – das ist mir wirklich in einer Art Epiphanie in einem Zug ein- bzw. aufgefallen, und da war klar, ich muss das Buch nochmal von vorne anfangen.

Warum war der Erzählmodus erlebter Rede so wichtig für Sie?

Er schafft eine große Unmittelbarkeit. Und einen großen inneren Raum. Zumal, wenn man – was ich bei allen Büchern versucht habe, außer vielleicht beim ersten – ohne eine auktoriale Erzählerinstanz auszukommen versucht. Das war wichtig. Wie kann ich ohne einen den Leser leitenden Erzähler die Figuren schildern? Wie kann ich sozusagen neben den Figuren hergehen, denen über die Schulter sehen, auf Augenhöhe mit den Figuren sein? Und dazu war eben dieser innere Monolog so wichtig. Und heute arbeite ich sehr viel mit erlebter Rede, das ist durchaus auktorialer. Und der innere Monolog scheint mir grade auch nicht so produktiv zu sein für mich. Diese Resonanzbeziehung zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit und Text scheint mir nicht mehr abbildbar zu sein in einem inneren Monolog. Deswegen verwende ich erlebte Rede, und größere Momente von Auktorialität, obwohl es bei mir nach wie vor natürlich keinen auktorialen Erzähler gibt, der Informationen liefern kann. Das muss alles aus den Figuren, aus dem Text selber kommen. Und deswegen dauert das Schreiben eben oft auch so lange, weil ich einfach bestimmte Informationen, die notwendig sind, oder mir notwendig erscheinen, nicht einfach in den Text injizieren kann, indem ein Erzähler sagt, so und so war das. Ich muss vielmehr auf den Augenblick warten, wo die Informationen gewissermaßen natürlich einfließen können, und das ist eine immense Kompositionsarbeit, bzw. erzwingt immer wieder eine Veränderung des kompositorischen Arrangements.

Auf *Stefan Martinez* folgten zwei Romane – »*Alle oder keiner*« und *Bryant Park* –, in denen auf jeweils andersartige Art und Weise erzählt wird: Die Präsenz einer Erzählstimme, die sich in Gedankenketten wie Gefühlsbekundungen sich ausdrückt. Es sind oft Erinnerungen an politische Ereignisse, die man in diesen erlebten Reden findet. Der Plot ist nicht immer leicht nachzukonstruieren. Was ist das Verhältnis zwischen der gewählten

Erzählweise und den literarischen Möglichkeiten zur Darstellung von Ereignissen allgemeiner wie weltpolitisch bedeutender Art, beispielsweise dem 11. September 2001 in *Bryant Park*?

Ja, bei »*Alle oder keiner*« war es die Frage, was passiert an der Stelle, wo Bilder in Worte überführt werden? Also, es gibt da einen kleinen Abschnitt ganz am Anfang, in dem die Figur darüber nachdenkt, in welchem Verhältnis eine bestimmte Welterfahrung, wie auch Erinnerungen, die ja bildhaft sind, zu ihrer Versprachlichung, oder zu ihrer Verwortlichung stehen. Dass es Erfahrungen und Bilder und Welterfahrungen natürlich nicht ohne Worte gibt, diese Erfahrungen zugleich aber eine Intensität haben können, die wortlos ist. Also fast schon etwas Tranceartiges. Und an dieser Grenze bewegt sich das Buch, und bewegt sich der Erzähler entlang. Bei *Bryant Park* war es dann so, da war einfach ein Erzähler, oder ein den Roman konstituierendes Subjekt, das in einer bestimmten problematischen Phase seines Lebens ist und wie ein Filter wirkt. Das geht alles durch ihn durch, ein jüngerer Mann, die ganze Stadterfahrung von New York fließt durch ihn durch, und er ist mehr oder weniger so ein Aufzeichnungsgerät, ein Seismograph.

Die Grenze, die Sie gerade beschrieben haben, ist also die Grenze zwischen Wort und Nichtwort.

Machen wir überhaupt Erfahrungen, die nicht zugleich von Worten begleitet sind? Zwar scheint es, oder es ist auch so, dass unsere Wahrnehmung, Erfahrungen, die wir machen, Erlebnisse, die wir haben, einen Intensitätswert besitzen, von so lala bis überwältigend, der etwas Wortloses hat. Aber in dem Augenblick, wo wir drüber nachdenken oder sie erzählen, also im nächsten praktisch schon, sind sie wieder unmittelbar an Worte angeschlossen – alles ist an Worte geknüpft, alle unsere Denk- und Gefühls- und Wahrnehmungsvorgänge sind von worthaftem Charakter. Und die richtigen Worte dafür zu finden und zugleich sich zu fragen, ob man diesen Intensitätsmoment, der ja real da war, ob man den mit den Worten transportieren kann, das spielte eine Rolle bei der Arbeit an diesen beiden Büchern, insbesondere bei »*Alle oder keiner*«. Und bei *Bryant Park* war wichtig, dass da jemand einfach driftet, eigentlich wie ein Medium durch die Stadt geht und dabei sowohl die Wahrnehmung der Stadt als auch bestimmte Erinnerungen, bestimmte Geschichten, die er in sich birgt, durch sein Bewusstsein driften. Obwohl man ganz genau weiß, das ist aus der Position des Wahrnehmenden oder Denkenden heraus geschrieben, steht nie »ich« da, sondern nur in den erinnerten Geschichten. Und das sollte dann irgendwann umkippen, als Pro-

zess der Genesung, erneuerten Selbstkonstitution, dass der wieder »ich« sagen kann. Das war das ursprüngliche Konzept, eben bis die Anschläge dann kamen, die dieser Erzählung von Stadt den Boden unter den Füßen weggezogen haben.

In Ihrem zuletzt erschienenen Roman *Teil der Lösung* begegnet man einer gelungenen Mischung von Schilderungen des Berliner Alltags um 2000, radikaler Politik, freiem, »linken« Journalismus und dem neuartigen Phänomen des elektronischen Überwachungsstaats. Im Gegensatz zu den zwei vorherigen Romanen wird alles in einem konsequent eingehaltenen Realismus erzählt, auch was die wichtigen Liebesszenen betrifft. Wie verhält sich das Erzählen und das Beschreiben in Ihren Texten, besonders in Bezug auf »realistisches« Erzählen oder den Zugang zum »Realen«? Kurz gesagt: Wie stehen bei Ihnen Realismus und Politik zueinander?

Das hängt natürlich jetzt vom Begriff des Realismus ab, der immer so ein Moment des Pejorativen an sich hat. Eigentlich geht es darum, ein Subjekt als Medium zu setzen, um gesellschaftliche Wirklichkeit durch dieses Subjekt hindurch darzustellen, sozusagen subjektiviert durch dieses Subjekt. Insofern sind alle meine Bücher realistische Bücher, also Bücher des Realismus. Ich meine dabei »realistisch« nicht im Sinne einer literaturtheoretischen oder wissenschaftlichen oder geschichtlichen Gattung. Ich verstehe Realismus als den Versuch, gesellschaftliche Wirklichkeit nicht abzubilden, sondern in den Personen eines Buches einen Resonanzraum dafür zu schaffen. Natürlich ist das nie die Totalität von Gesellschaft, aller Möglichkeiten der Erfahrung, aber das, was notwendigerweise ausgespart bleibt und bleiben muss, ist denkbar. Es ist zu ergänzen und bildet so etwas wie ein kosmisches Hintergrundrauschen. Und insofern würde ich grundsätzlich sagen, sind alle meine Bücher bis jetzt immer realistische Bücher, wenn vielleicht auch nicht im Sinne der literaturgeschichtlichen Kategorie des Realismus.

Sie legen, wie erläutert, viel Wert darauf, auktoriale Erzähler zu vermeiden. Man darf heute nicht mehr wie im 19. Jahrhundert erzählen. Warum nicht?

Nun, um sich in einem Text nicht einfach nur einzurichten. Was Adorno die kontemplative Geborgenheit vorm Gelesenen nennt. Um auf eine bestimmte Art und Weise so orientierungslos wie die Figuren zu sein. Und zum Teil gilt das auch für den Autor, der natürlich so was wie einen Plot im Kopf hat, sich aber dennoch Szene für Szene und Seite für Seite den Eigenbewegungen des Textes ausliefert. Ich weiß zwar, wo etwas Bestimmtes in einem Absatz stehen soll, aber

wenn das Schreiben sich dagegen sperrt, das, was ich eigentlich in diesen Absatz hineinschreiben wollte, in diesen Absatz hineinzunehmen, dann lasse ich das auch draußen. Der Text hat stets einen gewissen Eigensinn. Diesem Eigensinn folge ich, bis zu einem gewissen Grad, und das verändert den Text dann. Selbst bei Büchern wie *Teil der Lösung*, das einen total straffen Plot hatte - ich hatte mir auf 50 Zetteln die einzelnen Szenen aufgeschrieben, und ein Großteil dieser Szenen samt dem, was da geschehen soll, findet sich zwar im Buch wieder, aber eben nicht alles, bei weitem nicht. Das Buch bewegt sich beim Schreiben, gewinnt eine gewisse Eigendynamik. So dass ich dann bis zum Schluss auch nicht wusste, wie es ausgeht. Ich wusste wohl, die beiden Liebenden werden in Paris landen, aber ob die sich wiedertreffen, ob es die Chance auf ein *happy ending* gibt oder nicht, war mir buchstäblich bis zur letzten Zeile nicht klar.

Und das ist bei dem Buch, an dem ich gerade schreibe, auch so. Trotz eines Plotrahmens, der aber weniger ausgearbeitet ist als bei *Teil der Lösung*, oder, besser gesagt, anders ausgearbeitet, gibt es diese Freiheitsgrade, die etwas mit der Schwierigkeit der Figuren und des Autors und des Textes selber zu tun haben, eine Richtung einzuhalten, sich zu orientieren, einen festen moralischen, politischen, gesellschaftlichen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus das Soziale, das Politische, im Text, in den Köpfen der Figuren wiederhallen kann. Einerseits versuche ich, die Romanfiguren vorher genau zu situieren, mich zu fragen: Wovon leben die, welche Ausbildung haben die, was nehmen die überhaupt wahr, was denken die, und was nicht? Was andererseits dann aber zu der Konsequenz führt, dass, wenn die etwas nicht denken können, wenn etwas jenseits ihres Horizonts liegt, ich mir das verkneifen muss. So gelungen oder interessant ich manche Formulierungen oder Sätze finde, die muss ich dann eben rausstreichen, weil sie nicht adäquat sind für diese Figur. In der Hoffnung, andere zu finden. Aber ich muss mich immer wieder von mir selber, und dem, was ich für, ich sage jetzt mal, schön halte, verabschieden, weil es nicht zu den Figuren passt.

Reden wir nun über Popmusik. Sie haben mal die Musik von Bob Dylan als eine Art Initiationserlebnis beschrieben. In Ihrem Werk kommen oft bestimmte Lieder und Bands vor, mit denen Sie Ihre Figuren im Sinne einer »Beschreibung« von deren Musikvorliebe charakterisieren. Liegen wir da richtig?

Ja. Manchmal hätte man natürlich, ähnlich wie im Film, gerne einen Soundtrack zu einer Szene. Da man Musik nicht gut beschreiben kann, dienen Musiken dann eher dazu, Atmosphären zu verdeutlichen und die Personen zu charakterisieren. Indem ich jetzt beispielsweise eine Fotografin beschreibe und die in einer ganz

kurzen Szene nachts ein bestimmtes Stück von Low hören lasse. Die dreht das Stück ganz laut auf, was sie auf bestimmte Weise markiert, während derjenige, der Low kennt oder der sich das vielleicht daraufhin anhört, dann eine bestimmte Atmosphäre mit der Musik verbindet, die zu dieser Szene passt, auf der einen Seite. Und auf der anderen schreibe ich ganz privat dieser Figur einen bestimmten Gefühlswert zu, weil ich diese Musik eben sehr gerne mag. Natürlich ist es so, dass die meisten dann vielleicht darüber hinweglesen, weil sie die Musik nicht kennen, das ist mir aber auch vollkommen egal. Wenn ich sage, der Christian aus *Teil der Lösung* sitzt nachts da und versucht, seinen Roman zu schreiben, und hört dabei Andrea Parker, dann wissen diejenigen, die das kennen, was das für eine Bedeutung hat, die können das kulturell kontextualisieren, während die anderen das halt so überlesen, wie wir alle eben viele Sachen überlesen, die eine bestimmte Intention haben.

Sie haben sich in den letzten Jahren wiederholt poetologisch geäußert. So erfolgte 2008 die Berufung auf die Heiner Müller-Gastprofessur für deutschsprachige Poetik an der FU Berlin, 2010/11 hielten Sie die Frankfurter Poetikvorlesungen, 2012 folgte dann die Mainzer Poetik-Dozentur. Hatte der mit allen diesen Verpflichtungen verbundene Zwang, über die Grundlagen und Voraussetzungen der eigenen Poetologie nachzudenken, Auswirkungen auf Ihr Schreiben?

Jede Form der Verschriftlichung erzwingt natürlich eine bestimmte Konzentration, und eine bestimmte Verdichtung, und bringt einen dazu, Sachen auszuformulieren, die zuvor eher nur Empfindungsweisen gewesen sind.

Es ist uns aufgefallen, dass die meisten literarischen Texte, die Sie in Ihren poetologischen Ausführungen erwähnen, nicht von deutschsprachigen Autoren stammen (etwa Twain, Defoe, Pynchon, Gaddis, Flaubert, Joyce). Wie würden Sie Ihr Verhältnis zur deutschen literarischen Tradition beschreiben? Und wie sehen Sie die deutsche Gegenwartsliteratur und Ihren Platz darin?

Ich habe zunächst die Bücher gewählt, die mich nicht nur als Heranwachsender stark beeindruckt haben. Ich habe ja nicht Germanistik oder Literaturwissenschaft studiert, sondern viele Sachen erst im Nachhinein gelesen, weil es mich interessiert hat, also vom *Simplicissimus* über Laukhard und Fielding und Seume bis in die Gegenwart, dies aber unsystematisch und nicht mit irgendeinem akademischen Hintergedanken. Natürlich gibt es deutsche Autoren, die für mich

wichtige Referenzen sind, in unterschiedlicher Ausprägung: Sei es Brinkmann, sei es Uwe Johnson, sei es Hubert Fichte zum Teil, die für mich eine Bedeutung hatten, die ich wichtig fand, die ich als starkes Leseerlebnis in Erinnerung habe. Mit 16, 17 Jahren hab ich die *Ansichten eines Clowns* gelesen, seitdem aber nie mehr da reingeguckt. Oder später von Grass die *Hundejahre*, das war für mich ein ganz starker Eindruck, ein außergewöhnlich gutes Buch, was ich für sein bestes halte, ehrlich gesagt. Aber für das, was ich dann wollte, für mein poetologisches Programm waren Gaddis und Pynchon und DeLillo einfach wichtiger. Weil ich im deutschsprachigen Raum keine Entsprechung dafür gefunden habe.

Aber warum waren sie wichtig? Was ist das literarische Programm, das diese amerikanischen Autoren für Sie so wichtig macht?

Bei Gaddis – auch wenn die Größe dieses Autors sich nicht darauf reduzieren lässt – war es natürlich die Art und Weise, wie er Dialoge schreibt. Die Elliptik der Dialoge, das Selbstverständliche nicht zu sagen, sozusagen sich in Sprüngen vorwärts zu bewegen, ähnlich wie bei DeLillo. Ich glaube, von denen habe ich einiges gelernt für die Art und Weise, wie ich Dialoge schreibe. Weil ich eben seit *Teil der Lösung* wieder Dialoge schreibe, wenn auch jetzt etwas weniger für das neue Buch, aber das war wichtig. Und dann die Gesellschaftspanoramen von Pynchon, der natürlich immer einen auktorialen Erzähler hat, dessen Position aber unterläuft, instabil macht, indem er den Text explodieren lässt, indem der Text mäandert, keine Grenzen kennt, ausufert. Das ist wichtig. Und dann beispielsweise bei DeLillo, wie man historische Ereignisse erzählt. Oder Doctorows *Book of Daniel*, was mich sehr beeindruckt hat, was ich gottseidank erst relativ spät gelesen habe, sonst hätte ich meinen aktuellen Roman nicht so schreiben können, wie ich ihn gerade schreibe. Alle diese Autoren scheinen mir näher zu sein bei dem, was ich mache: von Gesellschaft zu erzählen, Individuen zu umreißen, ohne eindeutig zu werden. Das hat etwas sehr Gebrochenes, und das gefällt mir sehr gut.

Das Kino spielt eine bedeutende Rolle in Ihrem Leben seit langem, und das nicht nur in Bezug auf Ihre bildhafte Schreibweise oder die jüngste Zusammenarbeit mit Christoph Hochhäusler als Drehbuchautor. 2010 erschien *Unter dir die Stadt*. Werden Sie die Kooperation fortsetzen?

Ja, das haben wir sogar in zwei weiteren Fällen. Christoph schneidet derzeit den neuen Film, den wir zusammen geschrieben haben. Zurzeit überlegen wir, ob der

Schwarz auf Schwarz heißen soll, wir haben noch keinen richtigen Titel gefunden, leider [Der offizielle Titel lautet *Die Lügen der Sieger*, PF&US].

Wie ist das Verhältnis dieser Form des Schreibens zur literarischen Arbeit? Betrachten Sie die Drehbücher als Teil Ihres Werks, auch wenn Sie zwangsläufig das Resultat von Zusammenarbeit und Zwängen sind, die sich aus Produktionsbedingungen im Medium Film ergeben?

Ja, die Drehbücher betrachte ich als Teil meines Werks; und natürlich wissen wir um die Zwänge, die sich ergeben – das heißt, wir versuchen natürlich den Zwängen auszuweichen, der Produzentin oder dem Budget abzurufen, was möglich ist. Und sowohl Christoph als auch ich würden es wollen, die Drehbücher zu veröffentlichen. Doch das ist im Augenblick schwierig; früher gab es bei Hanser eine Filmreihe, bei Fischer gab es Filmreihen, das existiert jetzt alles nicht mehr. Also entweder müsste ich jetzt mal einen Riesenerfolg haben, oder Christoph müsste einen Riesenerfolg haben, kommerziell, dann würde das sicher gehen, denn wir würden beide gerne diese drei Drehbücher, die wir bisher gemacht haben, veröffentlichen.

Können Sie uns etwas genauer erläutern, was für Drehbücher Sie nach *Unter dir die Stadt* gemacht haben?

Zunächst, wenn man so will, handelt es sich um eine Art Politthriller, der im Milieu des Berliner Hauptstadtjournalismus spielt und gerade fertig geworden ist. Dann noch eine Geschichte, die Christophs Idee war: Ein Film für Isabelle Huppert, die ihn angesprochen hatte nach *Unter dir die Stadt*, weil sie einen Film mit ihm machen wollte. Deswegen hat er dann ein sehr schönes Treatment geschrieben, die Handlung spielt im Frankreich der 1940er Jahre, und ich bin da eingestiegen irgendwann, und dann haben wir zusammen ein Drehbuch geschrieben. Bevor es gedreht wird, muss das aber wegen der Dialoge vielleicht noch von einem französischen Autor überarbeitet werden, weil wir beide nicht wissen, wie Franzosen 1942 gesprochen haben, Tonfälle, bestimmte Redeweisen. Und dann haben wir eben noch vor, als nächstes, einen Krimi schreiben, eine richtige Gangstergeschichte, dazu hätten wir beide Lust. Ein Treatment haben wir jedenfalls schon.

Wie unterscheidet sich die Verwendung von Bildern in der Literatur und im Film? »Denkt« ein Roman anders als ein Film?

Ein Roman denkt eigentlich nicht anders als ein Film. Der Unterschied ist nur, aber vielleicht ist das dann der Unterschied ums Ganze, dass ich in einem Roman das, was ich auf der Leinwand sehen kann, beschreiben muss. In einem Drehbuch hingegen geht es im Grunde um eine narrative Struktur, um bestimmte dramaturgische Abläufe, um eine Spannung und gegebenenfalls um Dialog. Und man muss sich genau überlegen, was zu sehen sein wird: Was ist zu sehen, wenn ich nicht die Möglichkeit habe, die Figuren denken zu lassen? Das heißt, wie kriege ich über das, was ich sehe, über Bilder, nicht nur einen Plot zustande, sondern auch Psychologie? Die Arbeit, die ich mit Christoph mache, dreht sich darum, dass wir uns überlegen, was passiert, wenn man diese und jene Bilder sieht. Also, wie lässt sich die Geschichte über Bilder erzählen, ohne dass wir die Bilder detailliert beschreiben, weil das ja seine Arbeit ist, sein Handwerk, seine Vision des Stoffes, Kadrierung, Montage, die Schauspieler führen.

Lassen Sie uns zuletzt eine Frage gleichsam als Ausblick stellen: In der Verlagsbranche findet seit längerem eine Konsolidierungsphase statt – viele unabhängige Verlage geben auf oder werden geschluckt, das gedruckte Buch wird zunehmend digitalisiert. Wie sehen Sie aus Ihrer Warte als Romanautor die Zukunft des Buches und der Literatur insgesamt?

Also, ich glaube, dass der e-book-Markt seine Grenzen hat und bestimmte Bücher eben als gedruckte Bücher nach wie vor auf den Markt kommen und rezipiert werden – ich glaube, in die Kategorie falle ich auch rein. Dann ist die Frage, welche Aussichten eine bestimmte Form von avancierter Literatur hat, genau wie von avanciertem Film. Die Aussichten, sagen wir mal so, die verändern sich, weil sich Seh- und Lesegewohnheiten verändern. Und auf der einen Seite ist das nicht zu kritisieren, also unsere Seh-, Lese- und Wahrnehmungsgewohnheiten sind auch andere als die aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Andererseits muss man sich fragen – das ist jetzt unrein formuliert – was wegfällt. Also mir geht es darum, beim Lesen sozusagen Widerstände zu schaffen, sprachliche Widerstände. Was jetzt nicht heißt, dass der Text unlesbar wird oder dass die Rezeption dadurch enorm erschwert wird. Aber ich ziele auf Brüche, Torsionen, damit ein Text auf eine bestimmte Art und Weise aufgeladen wird.

Und da nun weiß ich nicht, inwieweit die Bereitschaft abnimmt, sich dem auszusetzen. Wenn man sozusagen in den letzten 20 Jahren mit dem Privatfernsehen sozialisiert worden ist, beziehungsweise wenn man nur noch einem redu-

zierten literarischen Kanon in der Schule begegnet. Das heißt jetzt nicht, dass ich vor 30 Jahren oder vor 40 Jahren *sui generis* anders vorbereitet worden wäre für eine bestimmte Art der Literatur oder des Films. Dennoch frage ich mich, inwiefern es komplexere Erzählformen heute nicht doch schwieriger haben als vor 30 Jahren, weil eine bestimmte Bereitschaft fehlt, sich dem auszusetzen. Also sich dem auszusetzen, was nicht so ohne weiteres kommensurabel ist, und darum geht es mir, Inkommensurabilitäten zu schaffen. Worum es mir geht, ist etwas zu erschaffen, das nicht beim ersten Lesen oder beim ersten Sehen zu inkorporieren ist in meine Erfahrung, sondern das vielmehr meine Erfahrung oder mein Wissen auf eine bestimmte Art und Weise stört oder irritiert. Ohne dabei das Genre, ohne bestimmte Konventionen unbedingt zu verlassen.

Grundsätzlich kann man sich schon fragen, ob die Bereitschaft – einfach weil man das auch nicht mehr lernt – ob also die Bereitschaft abgenommen hat, bestimmten Sachen zu begegnen. Meine Generation hat etwa einen Großteil der Fassbinder-Filme, der frühen, um mal auf diesem Gebiet zu bleiben, im Fernsehen abends gesehen um neun oder um zehn. Ich habe viele Filmklassiker im Fernsehen gesehen, ich bin konfrontiert worden mit Erzählweisen, die mit dem, was ich kannte, nicht kompatibel waren. Weil das so war, hat es meine Neugier geweckt und ich habe mich gefragt: Was passiert da eigentlich? Und das fällt natürlich weg. Man kann das heute ganz schamlos sagen mit 18, ach, ich lese Fantasy, oder ich lese die Schmonzetten von Stephenie Meyer, vor 30 Jahren hat man sich dafür geschämt. Aber das ist natürlich vielleicht auch falsch.