



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Autor ist tot. Es lebe der Autor.
Das schreibende Ich in der Gegenwart.“

Verfasserin

Katrin Egger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Deutsche Philologie UniStG

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Meiner Familie.

Danke.

Mein Dank geht vor allem an meinen universitären Betreuer Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer, der mit wissenschaftlichem Rat und großem Interesse das Entstehen der vorliegenden Arbeit verfolgt und unterstützt hat.

Mein ganz besonderer Dank gilt auch den Autorinnen und Autoren, die Zeit und Muße gefunden haben, um an meiner wissenschaftlichen Untersuchung teilzunehmen. Jedes der Gespräche wurde mir zu einer Begegnung, die mich vor allem auch persönlich bereichert hat.

Ein spezieller Dank geht an den Schriftsteller Andreas Pittler, der mir in langen Gesprächen jederzeit zur Seite stand.

Auch Reingard Hechtl und Gerhard Ruiss von der IG Autorinnen Autoren sei ein großer Dank für die wohlwollende Zusammenarbeit ausgesprochen.

Vielen Dank auch an meinen Kollegen Leopold Fruhmann für seine Unterstützung.

Meine Dankbarkeit gehört vor allem aber auch jenen, die mir stets beistanden:

Meiner Claudia, für's da sein.

Meiner Verena, für's Halt geben.

Meiner Grölli, für's Mut machen.

Meiner Valerie, für's Motivation schenken.

Meinen Gruber's, für die offenen Arme.

Und meiner Familie, weil sie mir ein zu Hause ist.

Ihr sei diese Arbeit gewidmet.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
2. THEORETISCHER TEIL	10
2.1. DEFINITIONEN UND BEGRIFFE	10
2.1.1. ZUM BEGRIFF AUTOR	10
2.1.2. ZUM BEGRIFF HABITUS.....	12
2.1.3. ZUM BEGRIFF DISKURS.....	13
3. AUTORSCHAFTS-MODELLE	14
3.1. INSPIRATIONSMODELL.....	14
3.2. KOMPETENZMODELL.....	16
3.3. AUTORITÄTSMODELL.....	16
3.4. INDIVIDUALITÄTSMODELL	17
3.5. STILMODELL	17
3.6. INTENTIONSMODELL	18
3.7. COPYRIGHTMODELL.....	18
3.8. FAZIT	18
4. DER AUTOR ALS SUBJEKT.....	19
5. DER TOD DES AUTORS	20
6. DIE RÜCKKEHR DES AUTORS.....	23
7. DER AUTOR UND DAS INTERNET	31
8. ZUSAMMENFASSUNG BISHERIGER THEORETISCHER ÜBERLEGUNGEN	34
9. THEORIE DES LITERARISCHEN FELDES	35
9.1. DIE DREI KAPITALFORMEN	36
10. ÖSTERREICHISCHE LITERATUR NACH 1945.....	37
11. EMPIRISCHER TEIL	43
11.1. QUALITATIVE FORSCHUNG	43
11.1.1. WARUM QUALITATIVE FORSCHUNG?	43
11.2. DAS LEITFADENINTERVIEW	44
11.3. SAMPLING	45
11.4. DIE EXPERTEN	47
11.5. FELDZUGANG.....	48
11.6. GESPRÄCHSLEITFADEN	48
11.7. TRANSKRIPTION DER INTERVIEWS	48

12. DARSTELLUNG DER INTERVIEWS	49
12.1. ERICH HACKL	49
12.2. ROBERT MENASSE	54
12.3. ANNA MITGUTSCH.....	59
12.4. PETER TURRINI	63
12.5. MICHAEL AMON	69
12.6. ELISABETH REICHART.....	75
13. RESÜMEE UND AUSBLICK.....	80
14. LITERATURVERZEICHNIS.....	90
15. ABSTRACT.....	94
16. ANHANG.....	95
16.1. INTERVIEWLEITFADEN	95
16.2. TRANSKRIPTIONEN DER INTERVIEWS	97
16.3. LEBENS LAUF.....	175

1.) Einleitung

„Ich empfinde es als sehr angenehm und befreiend, daß die Literatur aus der Diskussion um die Wirksamkeit endlich heraus ist, und daß die Schriftsteller nicht mehr so repräsentantenhaft herumhängen wie zur Zeit eines Thomas Mann mit seinen fuchtelnden Prosasätzen. Ich bin auch froh, daß die Zeit vorbei ist, als sich Grass wichtig hat machen dürfen und geglaubt hat, er sei der Sprecher für diese oder jene politische Gruppe. Es ist doch eine unerträgliche Anmaßung von Schriftstellern, sich so aufbudeln (Sic!) zu wollen.“¹

Still ist er also geworden, wenig erhaben und ohne Engagement, der Autor. Zumindest, wenn es hier nach Peter Handke geht. Und nicht aufpudeln soll er sich. Ja sagen und anständig dasitzen. Halten wir uns eher und entgegen Handkes Worten an eine andere österreichische Stimme, eine, die stets darum bemüht war, den Autor in den Dienst des utopischen Richtungnehmens, des literarischen Sehendmachens zu stellen. Halten wir uns an Ingeborg Bachmann²:

„So kann es nicht Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muss ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. [...] Denn jener geheime Schmerz macht uns auch erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit.“³

Ob genialer Schöpfer, engagierter Schreiber oder der „gute alte Jedermann [...], ein Subjekt freilich, das sich [...] nicht mehr auf eine, und nur eine, von außen bestimmbare soziale, politische, wirtschaftliche oder eben künstlerische Funktion festlegen lässt“⁴ – Autorenmodelle und –konzepte wandeln sich, wie Form und Inhalt von Literatur selbst. Denn so wie Literatur es vermag, auf die Gesellschaft einzuwirken, wirken auch soziale Verhältnisse in literarische Prozesse zurück.⁵ Dass es *den* einzig wahren,

¹ Handke, Peter: „Wer einmal versagt im Schreiben hat für immer versagt“. Die Zeit Online. 1989. S.11. (Abgerufen: 11.12.2012)

² Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1999.

³ Vgl. Albrecht, Monika und Dirk, Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. München: Piper. 2005. S.246.

⁴ Ingold, Felix Philipp: Autorschaft und Management. Eine poetologische Skizze. Wien: Droschl. 1993. S.11.

⁵ Vgl. Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2005. S.447.

repräsentativen, Pfeife rauchenden und an seinem Schreibtisch posierenden Autor nicht wirklich mehr gibt, scheint dabei evident. Auch die eigene Werkherrschaft und psychophysische Existenz des schöpferisch originellen Autors wurden in den literaturtheoretischen Auseinandersetzungen der 1960iger Jahre für das Erschließen von Texten ausnahmslos negiert.⁶ Denn „wen kümmert’s, wer spricht [...], wen kümmert’s?“⁷ führt Michel Foucault in seiner Abhandlung „Was ist ein Autor?“ auf schier zynische und zugleich nüchterne Weise mit den Worten Samuel Becketts aus und damit eine ganze Forschungstradition ad absurdum. Nicht vergessen werden darf jedoch bei Foucault, dass er zugleich nicht in Abrede stellt, dass die Autorinstanz für Diskurse mit bestimmten Autorfunktionen unverzichtbar ist. Auf die Spitze treibt diesen in der Literaturtheorie vorerst wegweisenden Ansatz des Negierens des Autorsubjekts in der Diskussion um Autorschaft jedoch Roland Barthes, indem er zum vernichtenden Schluss kommt: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“.⁸ Die Auffassung vom Autor als Subjekt, als die Größe, die in der Trias von Autor, Text und Leser die eine bedeutsame ist, als diejenige Instanz, die die absolute Herrschaft über ihr Werk hat, ist obsolet geworden. Aber, Totgesagte leben bekanntlich länger und so lässt sich in der literarischen Praxis beobachten, dass es der Autor ist, der es vermag, bestimmte Funktionen für die Gesellschaft und die Literatur selbst zu leisten.⁹ Diese Widersprüchlichkeit zwischen Literaturtheorie und literarischer Praxis führte in den 1990iger Jahren zur Rückkehr des Autors, zu einer Art Come-back quasi, welches das Autorsubjekt wieder mehr in den Mittelpunkt der literaturtheoretischen Auseinandersetzungen rückte.¹⁰ Gegenwärtig zeichnen sich vor dem Hintergrund der sich ständig weiterentwickelnden Kommunikationstechnologien immer wieder neue Formen von Autorschaft ab, etwa die des digitalen Autors.¹¹ Hinzu kommt die zu beobachtende Tendenz, dass „jeder sich für kreativ halten kann, ohne eine entsprechende schöpferische Leistung zu erbringen; wo Kreativität nur noch zu

⁶ Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. 2000. S. 194- 232. und Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam: Stuttgart. 2000. S.181-197.

⁷ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? 2000. S. 198.

⁸ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. 1999. S. 193.

⁹ Vgl. Winko, Simone: Autor-Funktionen. Zur argumentativen Verwendung von Autorkonzepten in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 334-354.

¹⁰ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999.

¹¹ Vgl. Hartling, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript. 2009.

Vergnügungs-, Erfolgs- oder Therapiezwecken aktiviert wird“¹², Autorschaft damit eine wohl noch nie dagewesene Breite ihrer Begrifflichkeit erfährt und vor der möglichen Entwicklung steht, ihr übliches und traditionelles Verständnis, gedacht als autonomes Schöpfertum mit dem Anspruch auf Originalität, endgültig aufgeben zu müssen.¹³ Ausgehend davon beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit Autorschaft in der Gegenwart - ihrem Verständnis, ihrem Anspruch, ihren Entwicklungen. Dementsprechend geht das Ziel der vorliegenden Arbeit mit der Absicht einher, einen Einblick in das Selbstverständnis und die außerliterarischen Bedingungen von Autorschaft in Österreich zu geben. Durch die Befragung ausgewählter österreichischer erfahrener Autoren, die in der Rolle als Experten in Leitfadeninterviews Auskunft über ihre Lebenswelt als Schriftsteller geben, sollen so die Themenschwerpunkte „Warum schreiben?“, „Funktion von Autorschaft“, „Autonomie des Autors“, „Der Autor als Diskursbegründer“ und „Veränderungen im Literaturbetrieb“ ihre umfangreiche Auseinandersetzung finden.

Autorschaft jedoch definitiv klären zu können, wäre, wie hier wohl sehr treffend zu Wort gebracht wird, „eine Illusion, ein imaginäres Phantasma, das angesichts pluraler Möglichkeiten des Agierens auf Objekt- und Subjektebene nur dynamisch, nie statistisch betrachtet werden kann“.¹⁴ Vermessen wäre es also zu glauben, über Autorschaft von objektiver Gültigkeit oder immanenter Abgeschlossenheit schreiben zu können, würde man ihr damit doch mitunter auch gerade jenes kulturelle und gesellschaftliche Moment nehmen, das es vermag, neue Räume von Autorschaft erst recht zu eröffnen. Auch deswegen ist die vorliegende Arbeit kein Versuch, Autorschaft in ihrer Totalität zu fassen, sondern eher ein Sammeln ihrer Möglichkeiten, ihrer Trends, ein Fragen nach dem Wie und Warum, indem genau die zu Wort kommen werden, die nur zu oft in genau dieser Auseinandersetzung um das Verständnis von Autorschaft hinter den Text zurücktreten – die Autoren selbst.

Sprachliche Gleichbehandlung

Sämtliche in dieser Arbeit verwendete personenbezogene Begriffe sind geschlechtsneutral und beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf Frauen und Männer gleichermaßen.

¹² Ingold, Felix: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München: Carl Hanser. 1992. S. 346.

¹³ Ingold, Felix: Der Autor am Werk. 1992. S. 362.

¹⁴ Vgl. Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. Konzepte einer Theorie. Tübingen: Francke. 1998. S. 7.

2.) Theoretischer Teil

Die Theorie hat im wissenschaftlichen Forschungsprozess im Idealfall einen „Stellenwert als forschungsleitende und strukturierende Perspektive“.¹⁵ Das heißt, dass der theoretische Zugang gewissermaßen als Verbindungsstück zwischen der empirischen Methode und dem zu untersuchenden Gegenstand gesehen werden kann. Als Kontextwissen sozusagen, um die Aussagen und Beobachtungen im Feld besser einordnen zu können.¹⁶

2.1.) Definitionen und Begriffe

Um die Begrifflichkeit und Terminologie, welche sich auf die weiteren Argumentationen dieser Arbeit beziehen, in einen für das Erkenntnisinteresse adäquaten Zusammenhang zu bringen, werden diese nun nachstehend erläutert und definiert. Der Versuch einer Definition von Begriffen geht nicht dem Anspruch nach, eine Rekonstruktion von einer Vielzahl an Forschungsdiskursen mit oft umstrittenen terminologischen Annäherungsversuchen vorzunehmen, wie es zum Beispiel beim Begriff des Autors in unterschiedlichen Feldern der Literaturwissenschaft der Fall ist, sondern jene pragmatischen Definitionen in den Vordergrund zu stellen, die eine Verbindung zwischen theoretischen Ansätzen und praktischen Analysen in dieser Arbeit möglich machen.

2.1.1.) Zum Begriff Autor

Eine für das gegenwärtige Verständnis von Autorschaft wohl sehr treffende und brauchbare Definition für den Begriff des Autors, berücksichtigt man die durch die Digitalisierung aufkommende Netzliteratur und mit ihr Literaturblogs, also neue Zugangsmöglichkeiten des literarischen Arbeitens, nimmt Paisley Livingston in seiner philosophischen Studie „Art and Intention“ in jüngerer Vergangenheit vor. So stellt er gleich anfangs klar, dass er nicht den Fehler macht zu denken, „that authorship and art-making are the same thing, because one can author utterances that are not works of

¹⁵ Weber, Stefan: (Basis-)Theorien für die Medienwissenschaft. In: Weber, Stefan (Hg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz: UVK. 2003. S. 11-48. S. 11ff.

¹⁶ Vgl. Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2007. S. 74

art“.¹⁷ Er unterminiert diese Überlegung einer sehr weit gefassten Begrifflichkeit von Autorschaft mit dem Argument, dass heute prinzipiell jeder Autor genannt wird, egal was er produziert, seien es Briefe, Gedichte, philosophische Abhandlungen, Bedienungsanleitungen oder Kochbücher. Mit dem Beispiel, dass der traditionelle englische Gebrauch des Begriffs Autorschaft und mit ihm das Oxford English Dictionary den Begriff so weitläufig fasst, dass selbst jemandes Vater der Autor von jemanden sein kann, führt Livingston dieses Verständnis ad absurdum und plädiert gleichzeitig für einen weniger ausufernden Gebrauch.¹⁸

Livingston bietet demgegenüber eine alternative Auffassung des Begriffs Autor an, die auch Florian Hartling in seiner Analyse der Bedingungen von Autorschaft im Internet als sinnvoll erachtet, wenn er konstatiert, dass „diese Definition [...] dem komplexen Kulturphänomen Autor gerechter [wird], als es andere Definitionen bislang vermochten“.¹⁹

So geht Livingston vom Autor als Vermittler aus, der intentional Äußerungen produziert, wobei die Erzeugung von Äußerungen eine intentionale Handlung ist, die auf künstlerischen Selbstaussdruck oder Kommunikation abzielt:

author = (def.) an agent who intentionally makes an utterance, where the making of an utterance is an action, an intended function of which is expression or communication.²⁰

Für Livingston ist demnach, wider einige Entwürfe in der Diskussion um Autorschaft, wichtig, wer spricht: „Behind the question of authorship lies the interest we take in knowing who, on a specific occasion, has been proximally responsible for the intentional production of a given utterance.“²¹ Er geht sogar weiter, indem er ausführt, dass das Wissen um die empirische Autorschaft, zum Beispiel was derselbe Autor noch hervorgebracht hat oder in welchem spezifischen soziokulturellen Gefüge eine Äußerung entstanden ist, zu einem besseren Verständnis beiträgt, um Aussagen darüber machen zu können, in welchem komplexen sozialen Netzwerk ein Autor aktiv ist.²²

Auch Heinrich Detering unternahm einen Anlauf, die zugrundeliegenden Beiträge und Diskussionen im Rahmen des Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft

¹⁷ Livingston, Paisley: *Art and Intention: A Philosophical Study*. Oxford: Clarendon. 2007. S.63

¹⁸ Vgl. Livingston, Paisley: *Art und Intention*. 2007.S.63.

¹⁹ Hartling, Florian: *Der digitale Autor*. 2009. S. 37.

²⁰ Livingston, Paisley: *Art und Intention*. 2007. S. 69

²¹ Livingston, Paisley: *Art und Intention*. 2007. S. 68

²² Vgl. Livingston, Paisley: *Art und Intention*. 2007. S.69.

rund um das Thema „Autorschaft: Positionen und Revisionen“ im Jahr 2001 deskriptiv und systematisierend zusammenzufassen, um sich an einer entsprechenden Terminologie zu versuchen.²³

Definitiv lässt sich der Begriff Autor demnach wie folgt fassen:²⁴

1. Konzept eines individuellen oder kollektiven, intentional handelnden Urhebers und Kommunikators von Texten, der in und aufgrund dieser Funktion an geltende diskursive und kommunikative Regeln gebunden ist.
2. Bezeichnung für den konzeptuellen Schöpfer einer materiell im Text repräsentierten, immateriellen Konzeption – und damit eines Werks -, das jenes textliche Material in den ästhetischen Diskurs einfügt.
3. Bezeichnung für einen „Auteur-Dieu“ als souveränen (oder sich so inszenierenden oder so rezipierten) Texturheber, der zugleich absolute Werkherrschaft ausübt.

2.1.2) Zum Begriff Habitus

Ein weiterer Begriff, der für theoretische Zusammenhänge in der vorliegenden Arbeit von Wichtigkeit ist, ist der Begriff des Habitus:

„Der Habitus als vielschichtiges System von Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster, das die Ausführungen und Gestaltung individueller Handlungen und Verhalten mitbestimmt, hat einen gesellschaftlichen Ursprung. Er ist begründet in der sozialen Lage, dem kulturellen Milieu und der Biografie eines Individuums. Als eine Art Grammatik ist der Habitus in die Körper und Verhaltensweisen der Einzelnen eingeschrieben.“²⁵

²³ Vgl. Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002.

²⁴ Vgl. Detering, Heinrich: Autorschaft. Positionen und Revisionen. 2002. S.322 ff

²⁵ Liebsch, Katharina: Identität und Habitus. In: Korte, Hermann und Bernhard Schäfers (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 6., erweiterte und aktualisierte Auflage. Opladen: Leske + Budrich. 2002. S. 67-84. S. 72.

Der Begriff des Habitus, der auf Pierre Bourdieu zurückgeht, ist demnach das, was den Menschen zum gesellschaftlichen Wesen macht, wobei dieser damit seine Zugehörigkeit zu einer speziellen Gruppe beschreibt.²⁶

2.1.3) Zum Begriff Diskurs

In der vorliegenden Arbeit ist der Begriff des Diskurses für das adäquate Verständnis der theoretischen Auseinandersetzungen aber auch für die empirische Untersuchung von wesentlicher Bedeutung.

Der Begriff Diskurs soll demnach für die weitere Auseinandersetzung in Anlehnung an der Diskurstheorie Michel Foucaults wie folgt gefasst werden:

„Unter Diskurs versteht Foucault das Ensemble von Bedingungen, die festlegen was, aus der unendlichen Masse des Sagbaren, zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Kultur tatsächlich gesagt wird.“²⁷

Jene Diskurse haben dabei das Potential, Wissenschaftsbereiche und soziale Institutionen zu übergreifen und sich gegenseitig zu beeinflussen. Sie können sich aber auch in bestimmten Institutionen ergeben, die dann zu Schaltstellen der Diskurspraxis werden und zu seiner Ausdehnung beitragen.²⁸

In dieser Arbeit wird auch der Begriff des Diskursbegründers vor allem in der empirischen Untersuchung seinen Niederschlag finden. Auch hier lehnt sich diese Begrifflichkeit an Michel Foucault an, der diese Fähigkeit durchaus in der Autorschaft begründet sieht: „Das Besondere an diesen Autoren ist, daß sie nicht nur die Autoren ihrer Werke, ihrer Bücher sind, sie haben noch mehr geschaffen: die Möglichkeit und die Bildungsgesetze für andere Texte.“²⁹

²⁶ Vgl. Treibel, Annette: Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. 5., aktualisierte und verbesserte Auflage. Opladen: Leske + Budrich. 2000. S. 212.

²⁷ Prechtel, Peter und Franz Peter Burkard (HG.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung. 2008. S. 117

²⁸ Vgl. Prechtel, Peter und Franz Peter Burkard (HG.): Metzler. 2008. S. 117.

²⁹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? 2000. S. 219.

3.) Autorschafts-Modelle

Wie Jannidis et al feststellen, liegt eine einheitliche Darstellung der Geschichte des europäischen Autorbegriffs bislang nicht vor. Um das Diskussionsspektrum um den Begriff Autor in den letzten Jahrhunderten dennoch zu strukturieren, legen sie ein Programm vor, welches die wichtigsten Modelle skizziert, die den Autorbegriff seit der Antike maßgeblich geprägt haben, betonen aber zugleich, dass es sich bei diesem Versuch nicht mehr als um eine idealtypische Rekonstruktion handelt, deren Ausprägungen sich vielfältig und deren Umsetzung sich nicht linear entwickelt haben.³⁰ Differenzieren lassen sich diese Modelle nach ihrer Rolle der Autorindividualität und lassen sich grob in zwei Kategorien einordnen. Zum einen existieren Modelle, in denen die Individualität des Autors zu Gunsten von überindividuellen Instanzen in den Hintergrund rücken, zum anderen aber lassen sich auch Modelle beobachten, welche die biografische sowie historisch zu spezifizierende Individualität von Autoren in den Fokus nehmen.³¹

3.1.) Inspirationsmodell

Zu den frühesten Debatten der literarischen Autorschaft zählt Platons Frühdialog Ion, der nach 399 v. Chr., also in der Frühphase von Platons Schaffen, anzusetzen ist und in dessen Mittelpunkt das Modell des inspirierten Dichters, des poeta vates, steht.³² Die fiktive Situation des Dialogs kreist um Sokrates und Ion, einen Rhapsoden, dessen Tätigkeit es zu dieser Zeit war, öffentlich aus den Epen Homers vorzutragen und gerade aus Ephesos kommt, wo er einen Wettbewerb gewonnen hat. Sokrates ist vom Tun der Rhapsoden begeistert. Es sei ein Glück, sich mit dem bedeutendsten Dichter beschäftigen zu dürfen. Ion ist geschmeichelt und meint, dass er Homer nicht nur großartig vorzutragen weiß, sondern über ihn auch mit einer unerreichbaren Schönheit zu sprechen versteht und damit das Publikum beeindrucken kann. Er versteht sich demnach als Dolmetscher Homers. Sokrates fängt an, ihn auszufragen. Auf seine Fragen gesteht der sehr naive und selbstzufriedene Ion, dass er anderen Dichtern unempfänglich bleibt und sich seine Kenntnisse nur auf Homer beschränken. Hier sieht Sokrates ein Problem. Nachdem nämlich auch andere Dichter, so wie zum Beispiel Hesiod, gleiche Themen behandelten wie Homer, müsste sich Ions Wissen auch auf solche ausdehnen,

³⁰ Vgl. Jannidis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Jannidis, Fotis et al: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999. S. 3-37. S. 4ff.

³¹ Vgl. Hartling, Florian: Der digitale Autor. S.79.

³² Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999. S 4.

oder aber es handle sich nicht um Wissen. Da sich Ion aber nur als Homerspezialisten sieht, würde es sich nicht um Wissen, sondern um göttliche Inspiration handeln:³³

„Deswegen vielmehr bedient sich der Gott, indem er ihnen die klare Besinnung raubt, ihrer sowie auch der göttlichen Wahrsager und Seher als seiner Diener und Werkzeuge, damit wir, die wir sie hören, wissen, daß nicht sie selbst, denen ja ein klares Bewußtsein nicht innewohnt, es sind, welche so Wertvolles zu uns reden, sondern daß der Gott selber es ist, der da redet und durch sie zu uns spricht. [...] Eben an ihm vor allen scheint mir der Gott gezeigt zu haben, auf daß wir gar nicht daran zweifeln können, daß alle jene schönen Dichtungen nicht menschlicher Art noch Menschenwerk, sondern göttlicher Art und Götterwerk und daß die Dichter nichts anderes als Dolmetsche der Götter sind, jeder ein willenloses Werkzeug des Gottes, der in ihm Sitz genommen.“³⁴

Ion findet den Einwand zwar eindrucksvoll, ist damit aber nicht einverstanden und besteht auf seine fachliche Kompetenz, die er jedoch nicht spezifizieren kann. Ion kann seinen Anspruch auf Wissen schließlich nicht begründen.³⁵

Der Dialog zeigt, dass der Autor hier zwar unbewusstes Medium ist, das den Text in einem materiellen Sinn anfertigt, Ursprung und Geltungsanspruch des Textes befinden sich jedoch nicht bei ihm, sondern in einer göttlichen Instanz. Hier wird der Dichter als Mittler der Götter verstanden, wobei die Vermittlung dieser göttlichen Dichterstoffe durch den von Musen eingebetteten Enthusiasmus erfolgt. Das dichterische Schaffen ist damit keine Angelegenheit von Wissen, sondern der göttlich inspirierten Begeisterung. Dieses Inspirationsmodell betrifft jedoch nicht nur die dichterische Produktion, sondern auch das Verstehen der eigenen Texte. Der Autor ist demgemäß kein bevorzugter Interpret, seine Intention tut nichts zur Sache.³⁶ Kleinschmidt spricht in diesem Zusammenhang von einer „entsubjektivierten Figurierung der Dichter“³⁷ und geht davon aus, dass in diesem Konzept die Dichtung kein Ich als Autor hat und die Anwesenheit von Autorschaft hier aber zugleich als dessen Abwesenheit zu werten ist. Denn es ist Gott, der als numinose Instanz spricht, Autorschaft wird so zur reinen Vorstellung, die keiner Wirklichkeit entspricht. Die funktionale Rolle ist damit keine

³³ Vgl. Erler, Michael: Erler, Michael: Platon. München: Beck. 2006. S. 95

³⁴ Platon: Ion. zeno.org. (Abgerufen: 09.10.2012)

³⁵ Vgl. Erler, Michael: Platon. 2006. S. 95.

³⁶ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.S.5.

³⁷ Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. 1998. S. 17.

andere als die des nur Vortragenden, er ist kein schöpferisches Subjekt. Es handelt sich um einen Akt der Wiederholung, ohne dass dabei Gedächtnis oder Reflexion eines Ichs von Bedeutung sind. Dem antiken Bild von Autorschaft fehlt damit die Referenz der Verantwortung und der Subjektgebundenheit und Individualität.³⁸

3.2.) Kompetenzmodell

In Platons Ion wird aber nicht nur das Autorschafts-Modell des poeta vates, also das des göttlich inspirierten Dichters sichtbar. Deutlich wird auch das Modell vom Autor in der Poetik des Aristoteles und der rhetorischen Tradition als kompetenter Kenner und Anwender von technischem Fachwissen, der poeta faber. Der Autor wird hier mit dem Handwerker verglichen, der durch seine techné Objekte erzeugt. Der Autor tut dies durch den kompetenten Gebrauch von Regeln.³⁹

Im Ion wird dieses Modell von Sokrates negiert:

„Wie ich eben bereits sagte, es ist nicht eine Kunst, indem es nicht in deinem eignen Vermögen liegt, über den Homeros gut zu reden; sondern es ist eine göttliche Kraft“⁴⁰

3.3.) Autoritätsmodell

Sowohl beim Inspirationsmodell als auch beim Kompetenzmodell wird die Individualität des Autors durch die individueller Instanzen untergraben. Das findet auch in der mittelalterlichen Poetik seine Fortsetzung. Es sind hier die Kirchenväter und die christlich gedeuteten Klassiker der antiken Literatur, die zu einem Kanon maßgeblicher „auctores“ zusammengefasst werden. Durch diese Autorität hat jeder Autor den Geltungsanspruch seiner Texte im Sinne einer „imitatio veteris“ zu legitimieren. Auch in lateinischen Textkommentaren ist eine Erklärung der „intentio auctoris“ beabsichtigt, was jedoch keine biografisch orientierte Rekonstruktion einer individuellen Autorabsicht bedeutet, sondern eben die überindividuelle und ahistorische, didaktisch-erbauliche Wirkungsabsicht des Autors im Sinne der christlichen Lehre.⁴¹

³⁸ Vgl. Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. 1998. S. 14

³⁹ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.S. 5.

⁴⁰ Platon: Ion. zeno.org. (Abgerufen: 09.10.2012)

⁴¹ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999. S. 5.

3.4.) Individualitätsmodell

Selbst das Interesse an der biografisch und historisch spezifischen Individualität des Autors findet seinen Beginn in der griechischen Antike. Aristoteles' Schüler waren es im vierten Jahrhundert vor Christus, die die Biographik als systematische Gattung gepflegt haben. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf dem Zusammenhang zwischen Charakter und Werk und damit auf dem Zusammenhang zwischen Autorschaft und Autorität. Diese Praxis fand auch in den lateinischen Textkommentaren ihre Nachahmung, die seit dem 13. Jahrhundert die individuelle Person des Autors hinzugezogen hat, um den Geltungsanspruch zu untermauern. Das passierte mittels Hinweise auf bereits erschienene, erfolgreiche Werke oder die moralische Lebensführung des Autors. Diese Individualisierung fand später in Biografien über literarische Autoren, ein Genre, das mit Boccaccio im 14. Jahrhundert beginnt, ihre Weiterführung, indem literarische Texte durch die Biografie ihres Autors erklärt werden. Eine eingehende Bezugnahme auf den individuellen Autor setzte schließlich im 18. Jahrhundert mit dem Bruch der Regelpoetik ein. In der deutschen Tradition war hier insbesondere die Genie-Poetik des Sturm und Drang federführend. Der Geniegedanke ist es, der das Autorenbild in dieser Zeit prägt und den Autor zum originellen Schöpfer erhebt, dessen produktives Schaffen in seiner Genialität und eigenen Natur begründet liegt.⁴² Schreiben wird nicht mehr als regelgeleitete Kunst oder als ein erlernbares Handwerk gesehen, sondern als autonome Schöpfung eines genialen Individuums. Das eines Genies, dem seine Fähigkeiten angeboren sind und nicht mehr herkömmlichen Normen, sondern seiner eigenen, originellen Natur folgt. So etabliert sich eine naturgegebene ästhetische Subjektivität als Ursprung künstlerischer Schöpfung, die keinem fremden oder außerästhetischen Bestreben folgt.⁴³

3.5.) Stilmodell

Ein stilistischer Individualitätsbegriff wird schließlich mit den Künstlerviten in der Renaissance eingeführt. Das bedeutete, dass sich der Künstler von der gewohnten Tradition abkehrte und seinem Werk einen unverwechselbaren persönlichen Stil gab. Ein weiteres Merkmal dieses Modells ist, dass das Gesamtwerk eines Autors als Bestandteil seiner Biografie gesehen, Einzelwerke in Früh- oder Spätwerk kategorisiert

⁴² Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.S. 6.

⁴³ Vgl. Begemann, Christian: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 44-61S. 46.

und auf einen narrativen, in die Biografie des Autors bezogenen Erklärungszusammenhang eingebettet werden. So wird das Gesamtwerk eines Autors zum Ausdruck seiner Persönlichkeit und zum Ebenbild seiner individuellen Entwicklung.⁴⁴

3.6.) Intentionsmodell

Die historisch-biografische Individualität des Autors geht mit der Intention des Autors als Verstehensnorm seiner Texte einher. So wurde die Autorintention im 18. Jahrhundert zum Bezugspunkt der Textinterpretation.⁴⁵

3.7.) Copyrightmodell

Im 18. Jahrhundert kristallisierte sich neben der Individualität und der Intention des Autors noch eine dritte Form von Autorenschaft heraus. Das juristische Autormodell. Es gab zwar schon in früheren Jahrhunderten eine Vorstellung von geistigem Eigentum, richtige Bedeutung bekam dieses Modell jedoch erst im 18. Jahrhundert. Charakteristisch hierfür ist die Ansicht, dass der Autor selbst ein spezielles Eigentumsrecht an seinen Texten hat und mit ihm ein einklagbares und mit Vergütungsansprüchen verbundenes Urheberrecht.⁴⁶

3.8.) Fazit

Rekurrierend auf die Typologie der Autorschafts-Modelle lässt sich feststellen, dass sich erst im 18. Jahrhundert das moderne Konzept von Autorschaft herausgebildet hat, indem juristische, ökonomische und produktionsästhetische Entwürfe verbunden wurden. Im Bewusstsein der Rezipienten hatte damit der Autor als Individuum mit einer eigens zu berücksichtigenden Biografie lange Zeit keinen kulturell ausdifferenzierten Ort. Die Verbindung von Person und Text sollte erst mit der Entwicklung des schöpferischen Subjekts vollzogen sein und von Bedeutung werden.⁴⁷

⁴⁴ Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.S. 6.

⁴⁵ Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.S. 7.

⁴⁶ Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.S.7.

⁴⁷ Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. 1998. S. 6.

4.) Der Autor als Subjekt

Die Forschungstradition zum Konzept Autor ist lang und ambivalent. Denn so widerspruchslös sich der Umgang mit dem Autor in der literaturwissenschaftlichen Praxis darstellt, ist es doch zum Beispiel der Autornamen, nach dem Bibliographien und Bibliotheken katalogisiert werden, in der Literaturtheorie ist er das nicht. Hier schwankten und schwanken die Meinungen zwischen autorzentrierten und autorkritischen Ansätzen, oder, wie es Jannidis et al formulieren, es stehen sich „stereotyp (...) so genannte poststrukturalistische und hermeneutische Positionen [gegenüber]“, denen es „an einem differenzierteren methodologischen Bewusstsein von den vielfältigen Funktionen des Autors [mangelt]“.⁴⁸

So ist der Autor in autorzentrierten Positionen die wichtigste Größe für die Interpretation literarischer Texte, theoretisch zusammengefasst unter dem Aushängeschild des Biographismus einerseits und der Hermeneutik andererseits, je nachdem, inwieweit biografische Daten eines Autors in die Textinterpretation mit einbezogen werden. Ihre Vertreter gehen davon aus, dass zwischen Leben und Werk eines Autors eine enge Verbindung existiert, sodass die Beschäftigung mit dem Leben und den biografischen Zeugnissen eines Autors fehlende Antworten auf die Bedeutung seiner literarischen Texte gibt. Man geht von einer Autorintention aus, von der bewussten oder nicht bewussten Absicht eines Autors, die es nachzuvollziehen gilt, um einen Text zu verstehen. Demgemäß ist nach dem traditionellen hermeneutischen Verständnis der Autor das schreibende Subjekt, der den Text hervorbringt und die völlige Kontrolle über sein eigenes Werk innehat.⁴⁹

Wichtige Rollen in dieser literaturtheoretischen Auseinandersetzung um den Autor als zu berücksichtigende individuelle Instanz bei der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung spielten etwa Wilhelm Dilthey, Friedrich Schleiermacher oder mit ihnen, etwas differenzierter und mit Einbezug von Spuren der Selbstinszenierung, auch Boris Tomasevskij⁵⁰:

„bei einem Schriftsteller mit Biografie dagegen ist die Berücksichtigung seiner Lebensfakten notwendig, weil die Gegenüberstellung der Texte und der Biografie des Autors wie auch das Spiel mit der potentiellen Realität

⁴⁸ Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. 2000. S. 8ff.

⁴⁹ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. 2000. S. 11ff.

⁵⁰ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. 2000. S. 13ff.

seiner subjektiven Herzensergüsse und Bekenntnisse in seinen Werken eine konstruktive Rolle spielen“.⁵¹

5.) Der Tod des Autors

Diesem konventionellen Konzept des Autors als subjektive und einzig wahre Verstehensnorm wurde jedoch etwas später, etwa in der Mitte des 20. Jahrhunderts, entsagt, nicht zuletzt mit plakativen Schlagworten wie „Intentionaler Fehlschluss“ oder „Der Tod des Autors“. Was folgte war eine Konjunktur des ausgerufenen Misstrauens gegenüber dem Autor als sinnstiftende Autorität über den Text. So konstatierten Wimsatt und Beardsley im Jahr 1946 in ihrem „The intentional fallacy“, dass die Textbedeutung bei der lyrischen Interpretation völlig unabhängig von der Autorintention zu sehen und zu ermitteln und damit der Text allein der legitime Gegenstand der Textinterpretation und ist. So gehöre als Schlussfolgerung das Gedicht nach seiner Veröffentlichung auch keineswegs dem Autor, sondern ausschließlich der Öffentlichkeit.⁵²

Etwas drastischer ist der Autor als bedeutungsgebende Instanz aber von der poststrukturalistischen Prägung erfasst worden und das Diktum vom „Tod des Autors“ zum populären Schlagwort schlechthin.⁵³ Detering spricht sogar von einem der „meistzitierten, folgenreichsten und umstrittensten Sätze in der neueren Literaturtheorie.“⁵⁴

So war es Roland Barthes, der in seiner theoretischen Auseinandersetzung „Der Tod des Autors“ letztendlich zum Schluss kommt: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen, mit dem Tod des Autors“.⁵⁵ Barthes kritisiert den traditionellen Biographismus, der sich „tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften“⁵⁶ beschränke, bei dem die Erklärung eines Werkes immer um die Person zentriert ist, die es geschaffen hat. Dabei ist sein Postulat nicht als grundsätzliche Aberkennung der werkimmanenten Kategorie des Verfassers sondern als Tod der Wertvorstellung des Konzepts Autorschaft als eine auf bestimmte historische

⁵¹ Tomasevskij, Boris: Literatur und Biografie. 2000. S. 61. In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam: Stuttgart. 2000. S. 46-65.

⁵² Vgl. Hartling, Florian: Der digitale Autor. 2009. S. 72.

⁵³ Vgl. Hartling, Florian: Der digitale Autor. 2009. S. 73.

⁵⁴ Detering, Heinrich: Autorschaft. 2002. S. IX.

⁵⁵ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. 2000. S. 193.

⁵⁶ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. 2000. S. 186.

Bedingungen begrenzte Kategorie zu sehen, da dieses Festhalten am Personenkult des Autors die freie Entfaltung der Schrift einschränkt, wie Wetzel innerhalb der neueren literaturtheoretischen Debatte anmerkt.⁵⁷ Für Barthes ist Schreiben der Raum, wo das Subjekt verschwindet: „Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre.“⁵⁸ Der Schreibende ist nach Barthes der Sprache untergeordnet, er ersetzt damit die Autorität des Autors mit der Autorität der Schrift und bringt die Autonomie der künstlerischen Kreativität nahezu zum Verschwinden.⁵⁹

In diese poststrukturalistische Tradition reiht sich auch Michel Foucault ein, der Barthes' Gedankengang aufgreift und ihn weiterführt. Mit dem Vorwurf jedoch, dass Begriffe wie Werk oder Schreiben, die an die Stelle des Autorbegriffs treten sollen, den angestrebten Tod des Autors eher verhindern als vorantreiben würden, da diese die Funktionen des Autorbegriffs erst recht übernehmen. Demgemäß wendet Foucault sein Verfahren der Diskursanalyse auf den Begriff Autor an und kommt zum Ergebnis, dass es Diskurse mit einer Autorfunktion gibt, während sie anderen fehlt. Am Beispiel der Verwendung von Autornamen in Wissenschaft und Literatur im Kontrast zum Mittelalter und zur Neuzeit zeigt er, dass sich das Vorhandensein der Autorfunktion in Diskursen ändern kann. Kennzeichen dieser Autorfunktion sind nach Foucault die Zuschreibung des Textes als Eigentum des Autors sowie die Ausbildung eines Autorkonstruktes, das zur Einheitsbildung im Umgang mit Literatur verwendet wird. Texte werden seiner Ansicht nach nicht mehr auf die Absicht des Autors oder andere Bedeutungsinstanzen hin analysiert, sondern dahingehend, welche Themen in welcher Weise behandelt werden und welche Behandlungsweisen und welche Themen ausgeschlossen sind. Dabei gilt sein besonderes Interesse zum einen den Voraussetzungen, die in einer historischen Epoche von allen Diskursen geteilt werden und sie erst möglich machen, zum anderen aber auch den Mechanismen, die einen Ausschluss von Themen regulieren.⁶⁰

⁵⁷ Wetzel, Michael: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyrights. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 278-290. S. 284.

⁵⁸ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. 2000. S. 189.

⁵⁹ Jannidis, Fotis et al: Texte zur Theorie der Autorschaft. 2000. S. 181.

⁶⁰ Vgl. Foucault, Michael: Was ist ein Autor? 2000. S. 194ff

Diskurse, die Träger der Funktion Autor sind, weisen für Foucault vier Merkmale auf⁶¹:

1.: Autoren besitzen eine Eigentumsbezeichnung zum Text, die im 18. und 19. Jahrhundert mit der Entstehung des Urheberrechts auch juristisch festgesetzt wurde.

2.: Die Gültigkeit der Autorfunktion ist nicht immer für alle Diskurse einer Gesellschaft gegeben. Im Mittelalter wurden beispielsweise literarische Texte ohne Bezug auf einen Autor, wie Schriften über Medizin, Kosmologie oder Naturkunde, Texte also, die sich als wissenschaftliche Texte zusammenfassen lassen, zwangsläufig aber mit Bezug auf einen Autor angewendet. Die Diskursregeln haben sich in der Neuzeit so verändert, dass wissenschaftliche Texte ohne diesen Bezug akzeptiert werden, während literarische Diskurse die Autorfunktion beinhalten.

3.: Das Vernunftwesen Autor wird durch die Autorfunktion erzeugt. Der Autor ist die psychologisierende Abbildung einer Vorgangsweise, wie mit Texten umzugehen ist. Autorkonzeptionen unterscheiden sich von Epoche zu Epoche und von Diskurstyp zu Diskurstyp, dennoch weisen sie aber Gemeinsamkeiten auf. Unter Verwendung des Autorenbegriffs können so Einheiten erzeugt werden. Diese Einheiten können sich auf ein einheitliches Wertniveau, ein einheitliches Feld eines begrifflichen und theoretischen Zusammenhangs oder eine stilistische Einheit beziehen.

Und schließlich 4.: Mithilfe von Personalpronomina und Adverbien der Zeit und des Ortes wird auf den Autor hingewiesen, diese Hinweise funktionieren in Diskursen mit Autorfunktion jedoch anders. Sie lassen eine Zersplitterung des Sprecher-Ichs erkennen. Das Ich im Roman spielt weder auf den empirischen Schriftsteller noch auf die Schreibgeste an. Mit diesem Gebrauch des Autorenamens hinsichtlich eines Buches oder eines Textes setzt Foucault seine Abhandlung von Autoren als Diskursivitätsbegründer in Bezug. Autoren, die diesem Verständnis folgen, und hier nennt er Freud oder Marx, hätten nicht nur Werke produziert, sondern auch die Möglichkeit und die Bildungsgesetze für andere Texte.

So stellt Foucault demnach gar nicht in Abrede, dass Texte einen Hervorbringer haben, sondern betont dessen Vorhandensein und dessen Relevanz für bestimmte Kulturdiskurse:

⁶¹ Foucault, Michael: Was ist ein Autor? 2000. S 195ff.

„Ein Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Ergänzung sein kann, die von einem Pronomen ersetzt werden kann usw.); er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen“.⁶²

Die zentrale Bedeutung im literarischen Diskurs spricht Foucault damit dem Autornamen zu. Es ist die Rolle des Autornamens, auf den sich in erster Linie ein Diskurs bezieht, er charakterisiert ihn und gibt ihm eine Klassifizierung. Der Name ist es, oder im Extremfall sein Namenslogo, das für Foucault damit für einen Diskurs oder eine Diskursformation steht, indem er eine Reihe von Texten voneinander abgrenzt, zuordnet und in einen Diskurszusammenhang stellt.⁶³

6.) Die Rückkehr des Autors

So wie in der Literaturtheorie der Tod des Autors diagnostiziert wurde, kam in den 1990er Jahren dann auch wieder die These von seiner Rückkehr in die wissenschaftliche Diskussion zurück. Sie rückt den Autor wieder stärker in den Fokus. Ihre Befürworter verwiesen im Großen und Ganzen darauf, dass es außer Zweifel steht, dass der Autor auch in der gegenwärtigen interpretatorischen Praxis und der Literaturgeschichtsschreibung für die Kontextualisierung eines literarischen Werkes herangezogen wird.⁶⁴ Denn es sei der Autor, der „im Alltag unserer Kultur die wichtigste Größe ist, um literarische Äußerungen so in Kontexte einzubetten, dass sie verstehbar sind und handlungsrelevant werden können.“⁶⁵ Das gelte zumindest für den alltäglichen Umgang mit Literatur. Denn man kaufe sich nicht ein Buch sondern den neuen „Kehlmann“ oder das neue „Haderlap“ und sucht im Online-Bibliothekskatalog unter Autor, Name, Vorname.⁶⁶ Auf den Punkt gebracht: „Der Autor ordnet das Feld der Literatur, indem er die Möglichkeiten des Umgangs mit ihr auf ein handhabbares

⁶² Foucault, Michel: Was ist ein Autor? 2000. S 210.

⁶³ Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur >>fonction classificatrice<< Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 521-539. S. 524ff.

⁶⁴ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999.

⁶⁵ Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. 2000. S. 7.

⁶⁶ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. 2000. S. 7.

Maß ordnet und die Literatur erst mit Lebens- und Wertvorstellungen verlinkt.“⁶⁷ So liegt für die Verfechter jener Theorie die zentrale Stellung des Autors in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis klar auf der Hand. Untermauert mit theoretischen Fundierungen stellen sie schließlich fest:

„Interpreten literarischer Texte beziehen sich auf den Autor, um die oder eine Textbedeutung zu ermitteln und/oder Texte gesellschaftlich, geistesgeschichtlich, medial etc. zu kontextualisieren. Dabei kann der Autorbegriff die empirische Person bezeichnen, eine intentionsfähige und intentionale Instanz oder die Funktion eines Sprechers, einer >Ich-Origo< im Text. Die Bezugnahme auf die Äußerungen des empirischen Autors [...] dient dann dazu, Interpretationshypothesen zu belegen beziehungsweise zu plausibilisieren und die Vielzahl potentiell einbeziehbarer Kontexte zu begrenzen“.⁶⁸

In diesem Zusammenhang benennen Jannidis et al, sehr komprimiert und den literaturwissenschaftlichen Theorien folgend, sechs Funktionen mit dem Bezug auf den Autor, die je nach Theorie in unterschiedlichem Ausmaß eine Rolle spielen und betonen, dass das Spektrum seiner Bedeutung von gar nicht bis zentral reicht:⁶⁹

1. Raumzeitliche Fixierung

Strukturalistische oder rezeptionsästhetische Modelle charakterisieren die Annahme, dass die Bedeutung im Prozess der Text-Codierung unter anderem durch Differenzen im Sprachsystem entsteht. Damit kann dem Autor als „Codierer“ die Funktion zukommen, Konstitution von Bedeutung raum-zeitlich zu fixieren.

2. Variante einer Bedeutungszuschreibung

Eine weitergehende Funktion wird dem Autor in rezeptionsgeschichtlichen Modellen zugeschrieben, welche die Bedeutung eines literarischen Textes als Ergebnis aller Rezeptionszeugnisse betrachten. Die konstitutive Leistung des Autors, Bedeutung herzustellen, ist hier eine unter vielen. Seine Funktion ist die, ein Teil einer offenen Reihe von Bedeutungszuschreibungen zu sein.

⁶⁷ Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. 2000. S. 7.

⁶⁸ Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999. S 25.

⁶⁹ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten. 1999. S 19ff.

3. Festlegung der Bedeutung eines Textes

Eine zentrale Rolle dagegen spielt der Rekurs auf den Autor in autorintentionalistischen Bedeutungskonzeptionen, deren überschaubarste Variante davon ausgeht, dass die Bedeutung eines Textes die von seinem empirischen Autor intendierte ist. Die Funktion des Autors ist es, Bedeutung festzulegen.

4. Selektion von Kontexten

Die Intention des Autors gilt es hier zu rekonstruieren, um sich später weiteren Zielen anzunehmen. Hinsichtlich der Interpretationskonzeption hat das Konzept des Autors immer die Funktion, Kontexte auszuwählen.

5. Legitimation von Kontexten

Dieser Fall tritt nur dann auf, wenn dem Autor im Rahmen der jeweiligen Interpretationstheorie ein hinreichender Sinngehalt beigemessen wird und oder die Bedeutung eines Textes direkt auf ihn bezogen wird, wie etwa in hermeneutischen und manchen psychologischen Ansätzen.

6. Überprüfung von Bedeutungszuschreibung

Die Bezugnahme auf den Autor hat hier den Zweck, Interpretationsthesen nachvollziehbar zu machen oder zu veranschaulichen oder um bereits feststehende Bedeutungszuschreibungen zu durchleuchten.

Erhart schließt daraus, dass „der Autor in der Literaturwissenschaft ohne jegliches Problem offensichtlich wieder am Werk [ist], er wird genannt wie eh und je, er verkleidet sich von Fall zu Fall zwar in einem Synonym namens Text oder Diskurs, lässt sich aber immer nachweisen.“⁷⁰

Empirisch untermauert hat diese These von der Rückkehr des Autors auch Simone Winko, die versuchte, die Kluft zwischen theoretischen Erwägungen von Autorschaftskonzepten und der literarischen Praxis in einer Studie zu kitten, indem sie eruierte, welchen argumentativen Stellenwert der Bezug auf den Autor in zeitgenössischen Interpretationstexten ausgewählter Zeitschriften wie die Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte oder die Zeitschrift

⁷⁰ Erhart: Erhart, Walter: Einführung. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. S. 327.

für Germanistik hat. Grundlage ihrer Analyse war eine argumentationsanalytische Herangehensweise. Knapp skizziert, erarbeitete Winko ein Modell der Argumentation in Interpretationstexten, das valide Aussagen über die Argumentationsstrategien und die dahinterliegende Autorschaftskonzeption erlaubte.⁷¹ Aus dem Untersuchungskorpus wählte Winko Interpretationstexte, die sie nach einem schlüssigen Kriterienkatalog ermittelte. Auch wenn Winko sich damit auf einen eher elitäreren Kriterienkatalog bezog, kann davon ausgegangen werden, dass sie die gängige literaturwissenschaftliche Interpretationspraxis zulässig erfasste.⁷²

Anders als in der literaturtheoretischen Auseinandersetzung, präsentierten sich die Ergebnisse eher als einheitliches Bild. Alle Verfasser der in die Studie einbezogenen Interpretationstexte bezogen sich mit denselben argumentativen Strategien auf den Autor. Als Tatsachenaussagen fanden sich Faktenaussagen über Lebensdaten oder – umstände des Autors, generalisierende Aussagen, mit denen Folgerungen aus einer Reihe von Werken gezogen und dem Autor typische Merkmale zugeschrieben wurden, sowie interpretative Aussagen über Sinn, Bedeutung oder Funktion eines Textes oder einer Textpassage, sofern sie als der Absicht des Autors entsprechend verstanden wurden und in einer vorangehenden Argumentation als plausibilisiert gelten konnten.⁷³ So lassen sich demnach sechs Operationen unterscheiden, die Interpretieren mit einem Bezug auf den Autor vornehmen:⁷⁴

- Raumzeitliche Fixierung: Der Autorbezug dient zur zeitlichen Fixierung des Textes. Bezug hergestellt wird hier auf den Autor als Urheber des Textes, um Wörter oder Aussagen aus dem literarischen Text mit Informationen zum Sprachgebrauch oder zu Daten und Sachverhalten der Entstehungszeit zu erklären. Man kann hier also von einer historisch-fixierenden Leistung des Autorbezugs sprechen.
- Bildung von Differenzen: Der Bezug auf den Autor eines Textes hat den Vorteil, in einem Überangebot von Texten Differenzierungen durchführen zu können. Schreibt man einen Text einem Autor zu, wird es möglich, gleiche oder

⁷¹ Vgl. Winko: Autor-Funktionen. 2002. S. 335ff.

⁷² Vgl. Hartling: Der digitale Autor. 2009. S. 132

⁷³ Vgl. Winko: Autor-Funktionen. 2002. S. 353.

⁷⁴ Winko: Autor-Funktionen. 2002. S. 344ff.

gleichartige literarische Hervorbringungen zu unterscheiden und Gruppen einzuführen.

- Sicherung der Einheitlichkeit des Werks: Eine oft verwendete Strategie in der Studie ist, mit dem Bezug auf den Autor die Einheitlichkeit eines Werks zu gewährleisten. So werden die literarischen Erzeugnisse eines Autors als eine in sich abgeschlossene Einheit gesehen, die durch bestimmte thematische oder strukturelle Dispositionen charakterisiert wird. In der Studie kann jedoch nicht bewiesen werden, dass diese Kategorien als typisch für das Gesamtwerk gesehen werden. Es ist also Name und Person des Autors, die die Einheitlichkeit eines Werkes festlegen.
- Sicherung von Bezugstexten: Die Studie belegt ferner, dass die Kenntnis über den Autor noch häufiger eingesetzt wird, um Bezugs- und Paralleltexte zu sichern. Differenziert wird dabei zwischen Texten, die ein Autor selbst geschrieben hat, Texten anderer, auf die sich ein Autor direkt oder indirekt bezogen hat und Texten, auf die der Autor unbewusst und erst in der interpretatorischen Auslegung Bezug genommen hat.
- Sicherung von Kontexten: Bei der fünften Funktion des Autorbezugs geht es um die Sicherung der in die Interpretation einzubeziehenden Kontexte. Durch das Wissen um den Autor werden auch hier Typen von Kontexten unterschieden. Am häufigsten werden Kontexte einbezogen, die der Autor gekannt, geschätzt, absichtlich aufgenommen, modifiziert oder weitergeführt hat. Diese Kontexte sind zum einen religiöse, politische, philosophische oder wissenschaftliche Erkenntnisse oder historische Ereignisse, aber auch Kontexte seines Alltags, historisch oder regional geprägte Wissenskomplexe oder sprachliche Komponenten, die der Autor übernimmt.
- Bildung und/oder Rechtfertigung interpretativer Thesen: Interpreten nutzen das Wissen über den Autor, um Interpretationshypothesen herzustellen oder zu verteidigen oder für beide Verfahren. Mit dieser Strategie sind mindestens zwei Verwendungsweisen zu unterscheiden. Zum einen besteht durch die Kenntnis über den Autor die Möglichkeit, Interpretationshypothesen zu bilden und ihre Behauptung plausibilisieren, zum anderen kann dieses Wissen um den Autor eine

Interpretationshypothese rechtfertigen, die einer anderen Zugangsweise folgte. Die umstrittenste Verwendungsweise dieser Strategie lag jedoch darin, nicht das Wissen über die empirische Person des Autors, sondern Annahmen über seine Intention mit einzubeziehen. Im Untersuchungskorpus konnte Winko zahlreiche Exempel für diese Art von Argumentationen finden. So wurde zum Beispiel die psychische Situation Goethes mit der der Werther-Figur verglichen, deren psychische Schaffenskrise vorher anhand von Roman-Zitaten erläutert wurde. Die Studie hat auch ergeben, dass die Version der Annahme von der interpretatorischen Relevanz kognitiver Faktoren wie zum Beispiel weltanschauliche Annahmen oder religiöse Orientierungen oder nicht kognitive Komponenten wie Gefühle und psychische Mechanismen eines Autors in allen Fällen einen logischen Schluss bildet, die einen Wechsel von den Prämissen zur Konklusion in einem Interpretationstext plausibilisieren. Eine andere Variante ist, wenn die bewusst geäußerte Intention eines Autors als Rechtfertigung verwendet wird, um eine Interpretation zu plausibilisieren, die mit der Absicht des Autors einhergeht.

In der interpretatorischen Praxis verlässt man sich demnach durchaus noch auf den Autor. Nicht nur auf seinen Namen, sondern auch auf dessen eigene Subjektivität, wie diese Studie belegt.

Etwas differenzierter sieht dies Gunter Martens, der in diesem Zusammenhang zu bedenken gibt, dass man zwar ohne den Autor nicht auskommt, denn „wir brauchen ihn, und zwar als Ordnungs- und Zuweisungskategorie“, nicht aber „als psychophysische Person und erst recht nicht als spekulativ eruierte Willensinstanz, auf die wir uns in unseren Entscheidungen berufen können.“⁷⁵

Genau genommen ist es für Martens der Name des Autors, und er greift hier explizit auf Foucault zurück, denn der Name hilft eben, die Mehrheit der Textproduktion zu gliedern und zu Einheiten zu bündeln. Der Name ist es, der einen bestimmten geschichtlichen Augenblick und Schnittpunkt einer Reihe von Ereignissen zu markieren vermag. Diese Funktion gibt die Möglichkeit, das Werk eines Autors in einen gesellschaftlichen und historischen Kontext zu betten, die Subjektivität des Autors

⁷⁵ Martens, Gunter: Autor – Autorisation – Authentizität. Terminologische Überlegungen zu drei Grundbegriffen der Editionsphilologie. In: Bein et al (Hg.) Autor – Autorisation – Authentizität. Niemeyer: Tübingen. 2004. S. 39-50. S. 49.

bleibt dabei aber unwesentlich.⁷⁶ Er ist, so Martens, nur ein „literaturwissenschaftliches Konstrukt, das herzlich wenig mit der psycho-physischen Person des Verfassers eines Textes zu tun hat, er ist – zumindest im Regelfall – tatsächlich tot.“⁷⁷

Auch Erhart spricht die Warnung aus, dass man es sich mit der Rückkehr des Autors auch zu einfach machen kann, zumal eben keinesfalls ausgemacht ist, wer eigentlich zurückgekehrt ist: der reale Autor, die Autorität des Autors, der Autor im Text, die Wertvorstellung Autor oder der historische Autor als Urheber.⁷⁸

Genau hier setzen Niefangers Einwände ein, der dafür plädiert, dass die Autorfunktion nicht ausschließlich auf die Diskursebene bezogen bleibt und sich keineswegs nur auf die autorisierten Texte beziehen soll. Ergänzend wäre zu alledem also zu fragen, wie sich die Autorfunktion zum einzelnen Text und zum empirischen Autor und seinem Habitus verhält. Ausgehend hiervon wäre dann zu untersuchen, in welchem Verhältnis die Bezugspunkte des Autornamens, wie der Diskurs, der empirische Autor und die Texte beziehungsweise andere Produkte zueinander stehen. In seiner Argumentation geht Niefanger dabei auf das Verhältnis von Autornamen und konkreten Einzeltexten ein und macht dabei einen Rückgriff auf Gérard Genettes Paratext-Theorie.⁷⁹ Genette erklärt den Autornamen als Paratext im engeren Sinn, nämlich als textuelles Rahmenstück des Haupttextes. Er steht, so wie jeder Paratext, in einem engen Verhältnis zu diesem, ist aber keineswegs sein Bestandteil, sondern stellt eine andere Ebene im Ensemble des Textes dar, das das Buch als Ganzes ausmacht:

„Ein literarisches Werk“, so Genette, „besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt [...] aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen. Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autornamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll, sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu präsentieren: ihn präsent

⁷⁶ Vgl. Martens: Autoren - Autorisation – Authentizität. 2004. S. 49.

⁷⁷ Martens: Autoren - Autorisation – Authentizität. 2004. S. 48

⁷⁸ Vgl. Erhart, Walter: Einführung. 2002. S. 328

⁷⁹ Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. 2002. S 524ff.

zu machen, und damit seine Rezeption und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.“⁸⁰

Der Autornamen lenkt so die Lektüre des Haupttextes, er informiert gegebenenfalls über den Ort des Textes im Diskurs, über den Urheber oder den Besitzer der Urheberrechte, aber auch über den empirischen Autor oder ein bestimmtes Bild. So soll die Funktion des Autornamens als Paratext in erster Linie auch als literaturpragmatisch gesehen werden, weil er so einen Eintritt zum Haupttext darstellt und damit eine bestimmte Rezeptionsweise in Gang setzt und steuert. In diesem Zusammenhang könnte eher von einem Label gesprochen werden, von einem Logo also, das vom empirischen Autor gestaltet wird und als Ordnungshilfe oder Qualitätsbezeichnung seinen Nutzen hat.⁸¹

Der Autornamen als Paratext hat überdies auch rechtliche und ökonomische Funktionen, die ihn an die Eigenschaften eines Markennamens heranführen. Er dient unter anderem zur Vermarktung, zur Lesergewinnung und nicht zuletzt zur Positionierung im ökonomischen oder kulturellen Feld. In diesem Zusammenhang argumentiert Niefanger, und damit gegen jene Stimmen, die die Notwendigkeit eines empirischen Autors negieren, dass die zentrale Voraussetzung für die Label-Funktion und damit auch für die klassifikatorische Leistung eben die mit dem empirischen Autor und seinen Texten verbundene Positionierung im kulturellen Kontext ist. Die Wirkung eines Autor-Labels ist damit abhängig von seiner Zirkulation in Kulturmedien und von sogenannten Multiplikatoren, nämlich Akteuren des jeweiligen kulturellen Feldes. Hinzu kommen das persönliche Auftreten des Autors in den Medien und die Kommunikation zwischen Kulturvermittlern. Niefanger bringt diese These auf die Spitze, indem er mitunter meint, dass die Qualität der Texte für die Verbreitung des Autor-Labels nicht sonderlich relevant zu sein scheint und der Autornamen ohne den empirischen Autor nicht zu denken ist.⁸²

⁸⁰ Genette, Gérard: Paratexte. 2001. S. 9.

⁸¹ Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. 2002. S. 525ff

⁸² Vgl. Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. 2002. S. 526ff.

7.) Der Autor und das Internet

Als eines der wichtigsten Kommunikationsmedien der heutigen Zeit mit den Eigenschaften der Aktualität, der Transnationalität und der Interaktivität wird das Internet von einer immer größeren Anzahl von Personengruppen genutzt – auch von den Autoren. Denn Autoren sind im Netz aktiv und präsent. Mit diesem neuen Medium eröffnet sich der Autorschaft ein weites, teils aber auch unübersichtliches Spektrum an Optionen der Selbstinszenierung und persönlichen Entfaltung. So haben sich im Verlauf der letzten Jahre unterschiedliche Realisierungen der Autorinszenierung im Internet herausgebildet wie Autorenweblogs, Verlagswebsites, Blogs, Foren oder Online-Literaturprojekte. Zu unterscheiden in diesem Sammelsurium von Möglichkeiten sind jedoch zwei Grundformen der Aktivität von Autoren im Internet. Die erste Grundform betrifft die Selbstdarstellung eines Autors im Netz, indem das Internet vom Autor ausschließlich oder überwiegend zur Selbstinszenierung genutzt wird, die zweite aber meint die Autorschaft zur Herstellung von Netzliteratur, also diejenigen Autoren, die Texte für die Rezeption am Computer verfassen, digitale Literatur. Dabei wirft diese digitale Netzliteratur innerhalb der literaturwissenschaftlichen Debatte erneut die Frage nach der Rolle des Autors auf. Umso mehr, weil in dieser Diskussion um digitale Literatur poststrukturalistische Konzepte für viele Theoretiker eine Art Renaissance erleben. Oftmals werden gerade literarische Hypertexte als Erfüllung des Barth'schen oder Foucault'schen Diktums vom Tod des Autors gesehen.⁸³ Nicht zuletzt wegen des auffälligsten Merkmals des Hypertexts: der Links. Als Sprungmarken verweisen sie über das Internet auf potentiell unendlich viele andere Texte. Der Hypertext wird zum Kosmos digitaler Texte, wenn nicht sogar aller digitalen Daten. Das Argument: Hypertexte lösen die strikte Sequenz des typografischen Textes auf. Hypertexte sind nicht sequenzielle Texte, sie sind nicht linear. Es gibt nicht mehr nur den einen fixen Text, sondern nur mehr zufällige Einstiegspunkte in ein prinzipiell unendlich großes Textspektrum.⁸⁴

Die Folgen von digitaler Netzliteratur für Autorschaft werden von diesen Vertretern weitreichend einheitlich gesehen. So hätte demzufolge der einsam für sich dahin schreibende Autor ausgedient, da sich auch der Akt des aktiven Schreibens im Internet

⁸³ Vgl. Paulsen, Kerstin: Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.) Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Königshausen & Neumann: Würzburg. 2007. S. 257-270. S. 258.

⁸⁴ Vgl. Lauer, Gerhard: Die zwei Schriften des Hypertexts. In: Jannidis et al: Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie. : Berlin: De Gruyter. 2003. S. 527-558. S. 535.

durch Vernetzung ausgezeichnet und Autoren in Beziehungen zu zahlreichen Diskursen stehen. Eine Schlussfolgerung daraus ist, dass sie den individuellen, symbolischen Rahmen verlieren, der für das Schaffen eigenständiger Werke erforderlich ist. Die Frage nach der Selektionsfunktion, eben der Funktion des Autors, aus der Vielzahl von Diskurselementen die ihm wichtigste zu selektieren, sei damit ebenfalls außen vor. Das Resultat sei das Ende individuellen Schöpfertums und das Aufleben von Gemeinschaftsarbeiten, von kollektiver Autorschaft. Ein weiteres Argument ist, dass durch Netzliteratur der Autor seine organisierende Autorität an den Leser verliere, da dieser eben nicht mehr gezwungen sei, dem Gedanken des Verfassers linear zu folgen, sondern sich eigene Ein- und Ausstiegspunkte bei der Rezeption sowie eigene Wege durch einen Text sucht. Demzufolge sei auch die Gestaltungsfunktion des Autors belanglos. Auch die bedeutungstiftende Autorität des Autors gegenüber dem Leser sehen die Kritiker verloren, da dieser über seinen ihm angemessenen Durchgang durch den Text eigene Bedeutungen generieren könne und nicht der vom Autor beabsichtigte folgen müsse. Die Bedeutungsfunktion des Autors scheint damit widerlegt. Diese Marginalisierung im Internet wird auch damit gerechtfertigt, dass sich der Autorbegriff in diesem Medium potenziere. So kann im Netz als Autor sowohl der Verfasser eines Hypertextes oder Hypertext-Elements als auch derjenige gelten, der Verbindungen zwischen ursprünglich nicht aufeinander bezogenen Texten herstellt, demnach der Setzer von Links.⁸⁵

Die Annahme aber, der Autor digitaler Literatur verliere gegenüber dem Leser an Bedeutung, wird in der aktuellen Forschung längst nicht mehr als unbestrittenes Faktum angesehen. Es kann sogar gesagt werden, dass der Autor im Internet in vielen Bereichen noch größere Möglichkeiten hat als in der gedruckten Literatur. Dazu gehören die Strukturwahl, die Linksetzung oder der Einsatz grafischer und akustischer Elemente.⁸⁶

Eine umfassende, systematische Analyse hat hierfür zumindest Florian Hartling geliefert, indem er den digitalen Autor sowie die Bedingungen von Autorschaft im Internet in den Blickpunkt seiner Studie rückte. In seiner Analyse konnte herausgearbeitet werden, dass auch im Internet von einem Nebeneinander der verschiedensten Autorschafts-Modelle auszugehen ist. Ferner konnte Hartling zeigen, dass im Internet sowohl traditionelle Autorkonzepte aktiviert, aber auch Modelle erprobt werden, die sich aus eben jenen traditionellen Autorrollen zu befreien

⁸⁵ Vgl. Winko, Simone: Lost in hypertext? 1999. S. 525.

⁸⁶ Vgl. Paulsen, Kerstin: Von Amazon bis Weblog. 2008. S. 264.

versuchen. Die These von der Marginalisierung ist, wie in der Arbeit ausführlich gezeigt wird, eindeutig zu widerlegen.⁸⁷

Hartling argumentiert, dass der Autor in den Neuen Medien wiedergeboren wird, beziehungsweise in ihnen weiter fort lebt. Dabei kann die Autorbedeutung sogar stärker und der Personenkult größer sein als unter den Bedingungen der traditionellen Literatur. Ferner führt er an, dass der Autor selbst bei kollektiven Projekten oder den scheinbar autorlosen Codeworks nicht stirbt, sondern seine Funktionen auf verschiedene Personen verteilt aufgespalten werden.⁸⁸

Auch Simone Winko folgt dieser Argumentationsstruktur, indem sie vor weitreichenden Generalisierungen warnt. Denn dass der private Status linearen Schreibens beim Produzenten von Hypertexten aufgehoben wird, sei eine unbewiesene Behauptung, die aus einer Verallgemeinerung von Eigenschaften des Mediums resultiere. Auch die These vom Verlust oder der Schwächung der Selektionsfunktion ist Winko zufolge nicht plausibel, da es selbstgewählte Relationen sind, die Autoren durch entsprechende Links zwischen ihren eigenen und anderen Texten herstellen können. Auch nicht überzeugend sei die These von der verlorenen organisierenden oder gestalterischen Autorität des Autors, denn auch in linearen Texten gebe es für den Leser die Möglichkeit, in einen Text an beliebigen Punkten einzusteigen, etwa durch das Inhaltsverzeichnis oder das Register. In elektronischen Texten sei diese Möglichkeit durch entsprechende Suchfunktionen nur ausgebaut, wobei es sich nicht um einen grundsätzlich neuen Aspekt handle, sondern um bessere technische Realisierbarkeit. Ferner revidiert Winko damit die These von dem Verlust oder der Minimierung der Gestaltungsfunktion. Denn auch digitale Autoren organisieren ihre Texte, indem sie sie strukturieren, ihre Präsentationsform bestimmen oder Pfade vorgeben. Schlussendlich unterminiert sie auch die Ansicht von der verlorenen bedeutungsstiftenden Autorität des Autors. Denn es sei den Print-Lesern noch nie verwehrt gewesen, eigene Lesarten auch an der Autorabsicht vorbei zu generieren, und das methodisch gelenkte professionelle Lesen und Interpretieren könne sich auch im Falle von Hypertexten an einer zu rekonstruierenden Autorintention orientieren.⁸⁹

⁸⁷ Vgl. Hartling, Florian: Der Digitale Autor. 2009. S. 321.

⁸⁸ Vgl. Hartling, Florian: Der Digitale Autor. 2009. S. 10.

⁸⁹ Vgl. Winko: Lost in hypertext? 1999. S 526ff.

8.) Zusammenfassung bisheriger theoretischer Überlegungen

An dieser Stelle sei festgehalten, dass sich das moderne Konzept des Autors als Individuum oder schreibendes Subjekt im 18. Jahrhundert herausgebildet hat.

In den literaturtheoretischen Auseinandersetzungen existieren streng genommen zwei Herangehensweisen für die Beschäftigung mit dem Autor – die, die den Autor als die eine wichtige Instanz zum Textverstehen emporhoben und die, die ihn als Ganzes verabschiedeten. Was seitdem in Frage steht, ist das Konzept des Autors als desjenigen, der seine Botschaften an den Leser adressiert und ihm so ein Mehrwissen voraus hat. In der Diskussion wurde auch deutlich, dass jener Autorbegriff, der kritisiert wurde, ein Produkt neuzeitlichen Denkens ist.⁹⁰

In der späteren Debatte um die „Rückkehr des Autors“ konnte schließlich nicht nur theoretisch fundiert, sondern auch empirisch, im Sinne der Interpretationspraxis, nachgewiesen werden, dass der Autor nicht verschwunden ist, sondern stets in Form von Begriffen wie Diskurs, Autorname, Logo oder eben auch der Autorfunktion präsent ist und stets mitgedacht wird – auch als psychophysische Person. In den Mittelpunkt rücken hier besonders die Autorfunktionen, die im Wesentlichen unter der raumzeitlichen Fixierung, der Variante einer Bedeutungszuschreibung, der Festlegung der Bedeutung eines Textes, der Selektion, der Legitimation von Kontexten und der Überprüfung von Bedeutungszuschreibung zusammenzufassen sind und den Autor damit nützlich machen.⁹¹

Ironischerweise aber scheint das Diktum vom Verschwinden des Autors weiterhin Gültigkeit im jüngsten literarischen Medium zu besitzen, im Internet oder in der digitalen Literatur. Das Internet, so meint man, würde den Autor endgültig verabschieden. Aber auch hier konnten mit Argumente geltend gemacht werden, dass dies auch in diesem neuen Feld der Literatur nicht der Fall ist. Ganz im Gegenteil könnte der Autor hier durch die gegebene Interaktivität und Transparenz an Bedeutung zunehmen und seinen Personenkult oder den Kult um den Autor als Subjekt steigern. An die Stelle des marginalisierten Autors tritt also auch im Internet ein recht

⁹⁰ Vgl. Müller, Ulrich: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters. In: Ingold, Felix Philipp/Wunderlich Werner (Hg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. UVK: St. Gallen. 1995. S. 17-32. S. 17.

⁹¹ Vgl. Winko, Simone: Autor-Funktionen. 2002. S. 334-354.

lebendiger literarischer Autor, der ganz unterschiedliche Autormodelle realisieren kann, je nach künstlerischer Konzeption.⁹²

9.) Theorie des literarischen Feldes

In der vorliegenden Arbeit wird der Bereich von literarischer Produktion, Rezeption und Kommunikation als ein strukturierter sozialer Zusammenhang verstanden. Ausgehend davon, „dass die Produktion und Rezeption literarischer Texte ebenso ein Bestandteil des gesellschaftlichen Prozesses ist, wie der Text selbst als Zeichenstruktur immer auf soziale Realitäten Bezug nimmt.“⁹³ Zu nennen ist hier besonders ein Ansatz der neueren soziologischen Literaturdiskussion, nämlich die „Feldtheorie“ Pierre Bourdieus: „Der Kampf um die legitime Benennungsmacht und die daraus resultierende Strukturierung des literarischen Feldes.“⁹⁴ Die Theorie des literarischen Feldes charakterisiert die Annahme, „dass gerade die ästhetische Besonderheit eines literarischen Textes einen sozialen Akt darstellt, mit dem sich der jeweilige Autor primär zu einer Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft verhält, der der Autoren.“⁹⁵

Relevante Positionen werden im Feld eben durch Autoren selbst, Lektoren und Verleger, Kritiker, dem Publikum, Schule und universitäre Literaturwissenschaft sowie von Akademien, Stiftungen und Institutionen, die Stipendien und Preise verleihen, markiert.⁹⁶

Damit wird auch die Auffassung ad absurdum geführt, wonach ein literarisches Werk in eine Art luftleeren Raum geschrieben wird und dann seine Rezipienten sucht. Denn bereits im Prozess des Schreibens werden mögliche Reaktionsweisen anderer Feldpositionen vorweggenommen. Bereits beim Schreiben entwickelt der Autor bewusst oder unbewusst eine Vorstellung von seinen möglichen Lektoren, Verlegern, Kritikern und Rezipienten und spielt jeweils durch, welche Reaktionen diese Gruppen auf das Geschriebene zeigen könnten. Jeder Autor konzipiert im Laufe seiner literarischen Sozialisation demnach einen „sense of ones place“, was bedeutet, dass sich

⁹² Vgl. Hartling, Florian: Der Digitale Autor. 2009. S. 10

⁹³ Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. 1996. S.79

⁹⁴ Dörner, Andreas und Ludgera Vogt: Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1994. S. 147.

⁹⁵ Joch, Markus: Literatursoziologie/Feldtheorie. In: Jost, Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin: de Gruyter. 2009. S. 385-421. S. 385

⁹⁶ Vgl. Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. 1996. S.97

der Autor über seine Position im literarischen Feld zuzuordnen weiß. Damit beginnt die Konstruktion des möglichen Rezipienten seitens des Autors schon vor und während des Schreibprozesses, die wiederum auf das Werk Einfluss nimmt. Durch seine Textproduktion steuert der Autor seinen subjektiven Teil zum Autorenbild bei, das dann wie ein „corporate design“ im literarischen Feld entsteht. In welche Position des Feldes ein Autor gelangt, beruht hauptsächlich auf zwei Faktoren. Der erste ist die Kapitalausstattung, die er mitbringt. Kapital im Bourdieu'schen Sinn heißt in diesem Zusammenhang Wissen, Formulierungsfähigkeit, Lebensstil oder die Fähigkeit, wichtige Kontakte mit Lektoren oder Kritikern zu knüpfen. Der zweite Faktor hat zu tun mit der Feldstruktur, in die der Autor hineinschreibt. Neben diesen gemeinsamen Konstruktionen literarischer Wirklichkeit existiert noch die Variante, wonach sich ein Autor in eine bestehende Marktlücke hineinschreibt, in eine Autorengruppe, die kulturelles und ökonomisches Kapital ansammeln kann.⁹⁷

An diesem Punkt soll auf Pierre Bourdieus Begriff des Kapitals näher eingegangen werden.

9.1.) Die drei Kapitalformen

An sich ist der Begriff des Kapitals ein ökonomischer und bezeichnet im gegenwärtigen Alltagsverständnis „die Gesamtheit der gesellschaftlichen Austauschverhältnisse auf den bloßen Warentausch [reduziert]“.⁹⁸ Karl Marx bindet den Begriff des Kapitals an den Besitz von Produktionsmittel wie Grund und Boden oder Maschinen. Bourdieu wiederum weitet den Begriff aus, ausgehend davon, dass kulturelle Belange gegenwärtiger Gesellschaften ökonomischen Prinzipien folgen. So existieren für ihn mehrere Typen von Kapital, entgegen den wirtschaftswissenschaftlichen Theorien. Der Austausch von Waren stellt damit nur eine von vielen Möglichkeiten sozialen Austauschs dar. Das Kapital im herkömmlich verstandenen Sinn, demgemäß materieller Besitz von Geld und Eigentum, nennt Bourdieu ökonomisches Kapital, das jedoch im Feld für sich alleine noch keine Machtposition gewährleistet. Denn erst dann, wenn es mit den beiden anderen von Bourdieu entwickelten Kapitalformen auftritt, kann jemand wirklich Macht ausüben. Eines dieser beiden Kapitalformen ist das kulturelle Kapital, das sich Menschen durch ihre schulische Laufbahn aneignen, also im engeren Sinn vor allem Bildungskapital. Je höher die erreichte Ausbildungsstufe ist, desto größer

⁹⁷ Vgl. Dörner, Andreas und Ludgera Vogt: Literatursoziologie. 1994. S. 148ff.

⁹⁸ Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt Sonderband 2. Göttingen: Schwartz. 1983. S. 183-198. S. 184.

erscheint das kulturelle Kapital. Diese Erscheinungsform von Kapital ist mit einem bestimmten Habitus verbunden, wobei dieser der Vergewisserung des eigenen Selbst nach innen sowie der Abgrenzung zum anderen, also nach außen, nutzt.⁹⁹

Neben diesen beiden Erscheinungsformen von Kapital führt Bourdieu noch eine dritte Form ein, die des sozialen Kapitals:

„Das Sozialkapital ist die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind; oder, anders ausgedrückt, es handelt sich dabei um Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen.“¹⁰⁰

Unter dieser Kapitalform, die von Bourdieu auch als symbolisches Kapital bezeichnet wird, sind demnach die Beziehungen gemeint, auf die jemand zurückgreifen kann, wobei diese Form im Gegenteil zum ökonomischen und kulturellen Kapital rein symbolisch und immateriell zu verstehen ist. Es sind dann Ehre und Prestige, die einem zustehen, weil man eben zu einer bestimmten Gruppe gehört. Das sind Werte, die man sich erarbeiten muss, was wiederum mit Institutionalisierungsarbeit verbunden ist.¹⁰¹

10.) Österreichische Literatur nach 1945

„Sie fragen mich, ob man von einer spezifisch österreichischen Literatur sprechen kann. Die Bejahung dieser Frage ist mir selbstverständlich. Die spezifische Besonderheit der österreichischen Literatur ist zwar nicht leicht zu bestimmen, aber jeder empfindet sie.“¹⁰²

Für Thomas Mann ist es selbstverständlich, von einer österreichischen Literatur sprechen zu können. Nicht so selbstverständlich wird es aber, wenn man über ihre Beschaffenheit, ihr Wesen sprechen will. Schmidt-Dengler schickt in diesem Zusammenhang voraus, dass die oft diskutierte Frage nach der Existenz von

⁹⁹ Vgl. Treibel, Annette: Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. 5., aktualisierte und verbesserte Auflage. Opladen: Leske + Budrich. 2000. S. 214.

¹⁰⁰ Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. 1983. S. 191.

¹⁰¹ Vgl. Treibel, Annette: Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. 2000. S. 216.

¹⁰² Mann, Thomas: Reden und Aufsätze. Band 2. Frankfurt: S. Fisher. 1960. S. 919.

österreichischer Literatur obsolet geworden ist, genüge doch das einfache Faktum, dass Literatur, die von österreichischen Staatsbürgern geschrieben wird, auch als österreichische Literatur interpretiert werden kann.¹⁰³ Geht es jedoch um ihre Eigenständigkeit, um das also, was österreichische Literatur ausmacht oder wie sie sich von der deutschen abgrenzt, warnt Schmidt-Dengler vor einer Art Patriotismus, der darauf hinausläuft, Österreicher als die besseren Deutschen zu charakterisieren, worauf man zum Beispiel im österreichischen Ständestaat abzielte. Erwägenswert wird die Diskussion um die Unterscheidung zwischen österreichischer und deutscher Literatur für Schmidt-Dengler durch das Miteinbeziehen außerliterarischer Bedingungen, wonach die österreichische Geschichte seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert von der deutschen Geschichte einfach abzugrenzen sei, da politische Geschehnisse wie der Zerfall der Habsburger-Monarchie nicht dieselbe Relevanz für die deutsche Literaturgeschichte zur Folge gehabt hätten, wie für die österreichische. Ganz einfach ausgedrückt hätten sich durch politische und gesellschaftliche Umwälzungen ganz andere Faktoren in die österreichische Literatur eingeschrieben, als dies im deutschen Literaturbetrieb der Fall gewesen sei, die sich wiederum für die Beschreibung von österreichischer Literatur als unumgänglich herausstellten.¹⁰⁴ Hinzu kommt für Schmidt-Dengler, dass österreichische Autoren nicht in die von der deutschen Literaturgeschichte vorgeschlagenen Periodisierungsschemata passen, sondern oft als Sonderentwicklung abgetan und damit marginalisiert werden.¹⁰⁵ Dass österreichische Literatur demnach differenziert werden „kann oder muß“ geht für Schmidt-Dengler „aus der unterschiedlichen Voraussetzung in politischer oder sozialer Hinsicht hervor“.¹⁰⁶

Nicht so obsolet und verbraucht ist die Frage nach der Legitimation österreichischer Literatur jedoch für das Gros der Literaturwissenschaftler in Österreich, die ihr eigenes Forschungsfeld eher negieren als legitimieren und davon ausgehen, dass die zweite Republik keine Nationalliteratur entwickelt hat. Zu diesem Schluss kommt Robert Menasse, der in dieser Forschungshaltung das begründet sieht, was die österreichische Literaturwissenschaft zu leugnen versucht, nämlich eine österreichische Besonderheit.¹⁰⁷ Nationalliteratur werde, so Menasse, durch eine Rezeptionskultur

¹⁰³ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten: Residenz Verlag. 2010. S. 15.

¹⁰⁴ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. 2010. S. 16.

¹⁰⁵ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. 2010. S. 18.

¹⁰⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. 2010. S. 19

¹⁰⁷ Vgl. Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? Einige Anmerkungen zur österreichischen Literatur und ihrer Rezeption. In: Manuskripte. Jahrgang 33. Heft 119. (1993) S. 113-23. S. 113

produziert, „durch die die Nation (...) sich auch anhand der Literatur ihrer nationalen Identität vergewissert.“¹⁰⁸ Warum diese in Österreich nicht gegeben ist, ist für Menasse dabei evident. In einem geschichtlichen Exkurs zeichnet er die Entwicklung Österreichs zu einer Nation nach, wobei er in diesem Zusammenhang bemerkt, dass niemand verlässlich sagen könne, worin die nationalen Eigenheiten Österreichs überhaupt begründet seien.¹⁰⁹ Hier hält er sich an die Hegelsche Auslegung von Identität, die nichts anderes sei als die Identität mit der Nicht-Identität, wofür Österreich ein bezeichnendes Exempel darstelle.¹¹⁰ Aufgrund dessen, dass die österreichische nationale Identität keine eigentümlichen Merkmale aufweise, werde so auch der Literatur jedes eigentümliche Merkmal aberkannt.¹¹¹ Diese Brüche und Unklarheiten im eigenen und sehr jungen Nationsbewusstsein Österreichs hätten damit auch das Gefühl von Heimat unmöglich gemacht. Wäre der Heimatbegriff zuerst im Nationalsozialismus zerstört worden, so hätte in der zweiten Republik der Massentourismus ein Heimatgefühl auch in weniger industrialisierten Regionen vernichtet und den Heimatbegriff ins ökonomisch Gewinnbringende transformiert.¹¹² Dementsprechend ist für Robert Menasse die Anti-Heimat-Literatur nicht nur eine eigenständige literarische Gattung in Österreich, sondern auch die bedeutendste und dominante Form österreichischer Literatur in der zweiten Republik¹¹³: „In einer dialektischen Volte hat sich damit ungewollt und unbemerkt ein höchst eigenständiges, in der Welt einzigartiges, zutiefst österreichisches Spezifikum konstituiert: Weltliteratur ohne Heimat.“¹¹⁴

Entgegen dem Ansatz, österreichische Literatur aufgrund ihrer Hervorbringer, die österreichische Staatsbürger sind, zu definieren, versucht Juliane Vogel ein anderes Bild von den Eigentümlichkeiten oder Beschreibungsansätzen österreichischer Literatur zu zeichnen, indem sie ihre diskursiven Elemente in den Mittelpunkt der Analyse stellt, vor allem aber das der Ordnung.¹¹⁵ So seien es Systeme der Ordnung, die zur Herausbildung einer österreichischen Literatur beigetragen hätten. Durch Diskurse staatlicher sowie

¹⁰⁸ Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? 1993. S. 115.

¹⁰⁹ Vgl. Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? S. 115ff.

¹¹⁰ Vgl. Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? S. 116.

¹¹¹ Vgl. Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? S. 117.

¹¹² Vgl. Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? S. 118ff.

¹¹³ Vgl. Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? S. 119.

¹¹⁴ Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? 1993. S. 123.

¹¹⁵ Vgl. Vogel, Juliane: Portable Poetics oder: „Kennst Du das Wörtchen Ordnung nicht?“ Neue Anmerkungen zu einem Thema der österreichischen Literatur. In: In: Manuskripte. Jahrgang 33. Heft 119. (1993). S. 105-112. S. 105.

religiöser Institutionen seien literarische Diskurse eingeschränkt und geformt worden¹¹⁶: „Wo der Text beginnt, erheben auch die Institutionen ihre Stimme. Erfolgreich setzen sie sich jener literarischen Sublimierung entgegen, die ihre Ansprüche zunichtemachen und dem Regime der ästhetischen Autonomie unterwerfen würde.“¹¹⁷ Diese „Herrschaftssprache“¹¹⁸, „Sprache der Ordnung“¹¹⁹ und „Strukturversessenheit“¹²⁰ würden, so Vogel, auch noch heute das wesentliche Prinzip österreichischer Literatur darstellen.

Wie sich zeigt, gehorchen die Ansätze, um das Wesen österreichischer Literatur zu beschreiben, keinem einheitlichen Ton. Auch an dieser Stelle soll die Frage nach ihrer Eigentümlichkeit neben den erläuterten Vorschlägen eines möglichen Zugangs von Schmidt-Dengler, Menasse und Vogel offen gelassen werden, denn „wo nach Existenz und Eigenart der österreichischen Literatur gefragt wird, sind keine Schlußworte zu erwarten“.¹²¹

Dennoch gibt es literarische oder außerliterarische Brüche, die eine gewisse Verortung innerhalb des österreichischen Literaturbetriebs zulassen.¹²² Hier soll es das Jahr 1945 sein. Ab diesem Zeitpunkt waren der österreichischen Literatur außerliterarische Kontexte auf vielgestaltige Weise eingeschrieben.¹²³

In der zweiten Republik stand die österreichische Kultur vor den Aufgaben gegenüber, einerseits die zerstörten Kulturinstitutionen wieder aufzubauen und andererseits zu einem neuen österreichischen Selbstbewusstsein beizutragen. Die Idee von einer eigenständigen österreichischen Literatur wurde im Nationalsozialismus aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein entfernt. Diese Neukonstituierung brachte jedoch Probleme mentaler und moralischer Art mit sich. Demnach knüpfte man an den Kulturbetrieb des Austrofaschismus an und vermied eine Auseinandersetzung mit der

¹¹⁶ Vgl. Vogel, Juliane: *Portable Poetics*. 1993. S. 106ff.

¹¹⁷ Vogel, Juliane: *Portable Poetics*. 1993. S. 107.

¹¹⁸ Vogel, Juliane: *Portable Poetics*. 1993. S. 108.

¹¹⁹ Vogel, Juliane: *Portable Poetics*. 1993. S.109.

¹²⁰ Vogel, Juliane: *Portable Poetics*. 1993. S.111.

¹²¹ Vogel, Juliane: *Portable Poetics*. 1993. S.111.S. 105.

¹²² Vgl. Baur, Uwe: *Kontinuität – Diskontinuität. Die Zäsuren 1933 -1938 -1945 im österreichischen literarischen Leben. Zum Problem des Begriffs „literarische Epoche“*. In: Schmidt-Dengler et al: *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt. 1995. S. 115-127.

¹²³ Vgl. Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 421.

Nazivergangenheit Österreichs.¹²⁴ So bewegte sich die ältere Schriftstellergeneration weitestgehend dor weitert, wo sie thematisch und stilistisch vor 1938 angehalten hatte.¹²⁵

Gegen diese Verdrängung der Geschichte rief sodann erstmals Ilse Aichinger in einem Essay zum Misstrauen auf, eine Aufforderung, die sich auch an das Gewissen der folgenden Schriftstellergeneration richtete.¹²⁶ So wurde die Kritik gegen das Negieren der eigenen Geschichte ab der Mitte der fünfziger Jahre in der Literatur zunehmend lauter. Durch Werke wie von Ingeborg Bachmann, Erich Fried, der Wiener Gruppe, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und dann in den sechziger Jahren von Hans Lebert oder Thomas Bernhard übernahm die Literatur die Aufgabe einer Berichtigung, einer Korrektur quasi, welche dieses konservative Österreich-Bild und die damit einhergehende zweifelhafte Restauration brachen.¹²⁷

Dieses literarische Schaffen um 1960 kann als „Befreiungsaktion in existentieller, ethischer, ästhetischer und sprachlicher Hinsicht“ gesehen werden. Diese Entwicklung stand eng mit dem philosophischen Gedankengebäude Ludwig Wittgensteins und den Grenzen der Sprache in Zusammenhang. Man versuchte, die durch Sprache manipulierte Geschichte aufzulösen.¹²⁸

Nicht vergessen darf man jedoch, dass zu dieser Zeit stets traditionelle und vergangenheitsorientierte Schriftsteller den Ton im Literatur- und Theaterbetrieb angaben. Damit vollzog sich zwangsläufig eine gewisse Teilung der österreichischen Literaturlandschaft. Auf der einen Seite standen konservative Literaturschaffende mit der Absicht, längst vergangene politische, ideologische und ästhetische Parameter aufrecht zu erhalten, auf der anderen eine neue progressive Generation von Schriftstellern, die den Anspruch hatte, alte Traditionen aufzubrechen.¹²⁹

¹²⁴ Vgl. Kaszynski, Stefan H.: Kurze Geschichte der österreichischen Literatur. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2012. S.181ff.

¹²⁵ Vgl. Zeman, Herbert: Symptome der Literatur Österreichs – Geistigkeit und historische Entwicklung. In: Zeman, Herbert (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. 1999. S. 656-670. S.668

¹²⁶ Vgl. Kaszynski, Stefan H.: Kurze Geschichte der österreichischen Literatur. 2012. S.182ff.

¹²⁷ Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. 2008. S. 422

¹²⁸ Zeman, Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. S.669

¹²⁹ Kaszynski, Stefan H.: Kurze Geschichte der österreichischen Literatur. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2012. S.185.

Nichtsdestoweniger hatte Österreich eine neue Generation von Schriftstellern, welche die Verfehlungen und Traumata ihrer Generation zu Papier brachten.¹³⁰

In der ersten Hälfte der siebziger Jahre gestaltete sich das Auftreten der jungen Literaten gegen konservative Denkmuster durch organisierte literarische Gruppierungen. So wurde zum Beispiel die Grazer Autorenversammlung gegründet. Ihre Mitglieder, allen voran Namen wie Friederike Mayröcker, Barbara Frischmuth, Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Peter Handke, Oswald Wiener oder Gert Jonke hatten sich zur Aufgabe gemacht, Stereotype zu brechen und Ausdrucksformen der traditionellen Literatur radikal in Frage zu stellen. Mit experimentellen literarischen Formen schrieben diese Autoren gegen faschistische Strukturen der Sprache und den unreflektierten Sprachgebrauch an.¹³¹

Sich aktiv am politischen Diskurs zu beteiligen begannen die österreichischen Autoren Mitte der achtziger Jahre, nicht zuletzt wegen der sogenannten Waldheim-Affäre und wegen des politischen Aufkommens Jörg Haiders. In publizistischen und literarischen Beiträgen sowie öffentlichen Auftritten gaben Schriftsteller wie Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Gerhard Roth und Peter Turrini ihrer vehementen Absage gegen faschistische Tendenzen in der Gesellschaft und dem verkehrten österreichischen Geschichtsbewusstsein wirkungsvoll Ausdruck. Das absolute Infragestellen des eigenen Vaterlandes brachte schließlich Thomas Bernhard und später auch Elfriede Jelinek den Titel des „Nestbeschmutzers“ ein.¹³²

Auch in den neunziger Jahren stellten Schriftsteller wie Norbert Gstrein, Josef Haslinger oder Robert Menasse ihre Literatur in die Tradition des gesellschaftspolitischen Widerstandes durch provokative und konfrontative literarische Auseinandersetzungen mit Österreich. Themen, die in der Literatur der jüngsten Vergangenheit vermehrt ihren literarischen Niederschlag finden, sind neben der Gesellschaftskritik auch die Ablehnung des überlieferten Bildes von der Heimat oder die Suche nach einem neu zu gestaltenden Lebensraum.¹³³

¹³⁰ Vgl. Zeman: Symptome der Literatur Österreichs. 1999. S.669.

¹³¹ Vgl. Kaszynski, Stefan H.: Kurze Geschichte der österreichischen Literatur. 2012. S. 245

¹³² Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. 2008. 64ff.

¹³³ Vgl Zeman: Symptome der Literatur Österreichs. 1999. S.670

11.) Empirischer Teil

Im ersten Teil der Arbeit wurden die für das Forschungsinteresse relevanten theoretischen Überlegungen thematisiert. Bevor anschließend die Analyse des Interviewmaterials vorgenommen wird, soll nun der Erhebungsprozess dargelegt werden, welcher dem besseren Verständnis und der Vertiefung der Thematik dienen soll.

11.1) Qualitative Forschung

Methoden und die Begründung ihrer Auswahl stellen einen wichtigen Bestandteil jeder Forschungsarbeit dar. Die qualitative Forschung ist vom Erkenntnisziel geleitet, gesellschaftliche Komplexität zu verstehen, anstatt sie mit möglichst einfachen Theorien zu erklären.¹³⁴

„Qualitative Forschung hat den Anspruch, Lebenswelten von innen heraus aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben. Damit will sie zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen.“¹³⁵

So soll die Beschreibung von Lebenswelten dazu dienen, spezifische kulturelle Selbstverständlichkeiten sowie Handlungsformen und –strategien besser zu verstehen.¹³⁶

11.1.1.) Warum qualitative Forschung?

Qualitative Forschung ist durch einen speziellen Zugang zu den untersuchten Phänomenen gekennzeichnet, der meist offener ist und sich damit einem Phänomen auch intensiver herannähert. Anders eben als quantitative Strategien, die mit großen Zahlen oder stärker standardisierten Methoden arbeiten. So wird zum Beispiel in Antworten von Leitfadeninterviews oder biografischen Erzählungen des Alltags oder der Prozesse von Institutionen ein weitaus konkreteres und fassbareres Bild davon gezeichnet, was es aus der Perspektive der Betroffenen eines Phänomens heißt, wie eben in dieser Arbeit, als Autor literarisch tätig zu sein. Aufgrund der Tendenz, dass

¹³⁴Vgl. Przyborski, Aglaja und Monika Wohlrab-Sahr: Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. München: Oldenbourg. 2010. S. 25.

¹³⁵ Flick, Uwe et al.: Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2004. S. 14.

¹³⁶ Vgl. Flick, Uwe et al.: Qualitative Forschung. 2004. S. 106

sich festgefahrene soziale Lebenswelten und –formen auflösen, die Prozesse der Pluralisierung sich weiter fortentwickeln, sollten Forschungsstrategien eingesetzt werden, die Sichtweisen der betroffenen Subjekte und die subjektiven sowie soziale Konstruktionen ihrer unmittelbaren Lebenswelt mit einbeziehen. Ein wesentlicher Faktor der Rechtfertigung qualitativer Forschung in dieser Arbeit ist jedoch auch, dass sie für das Neue, das Unbekannte im Untersuchungsgegenstand, hier eben der Autorschaft, empfänglich ist, indem sie bisher nicht bekannte oder bedachte Faktoren, Einflüsse oder Gegebenheiten von Lebenswelten offenlegen kann.¹³⁷

Da das Erkenntnisinteresse dieser Forschungsarbeit auf das Verstehen speziell subjektiver Sichtweisen abzielt, ist die Auswahl einer qualitativen Methode damit weitgehend begründet.

11.2.) Das Leitfadeninterview

Das Methodeninstrument, auf das sich die vorliegende Forschungsarbeit stützt, ist der teilstandardisierte Fragebogen, genauer, das Leitfadeninterview, da sich diese Methode besonders für kleinere Fallzahlen eignet und oft größere Tiefe erreicht. Dabei werden im Vorfeld mehr als nur Stichworte konzipiert. Es wird ein Leitfaden entwickelt, in dem die Reihenfolge der Fragen zwar vorgegeben ist, den Befragten wird aber auch die Möglichkeit eingeräumt, mehr Informationen als ursprünglich intendiert zu geben, sodass der Interviewer explizit im Sinne der unterschiedlichen Detailliertheit darauf eingehen kann.¹³⁸

Kennzeichnend für ein Leitfadeninterview ist, dass „mehr oder minder offen formulierte Fragen in Form eines Leitfadens in die Interviewsituation mitgebracht werden, auf die der Interviewte frei antworten soll. Ein Vorteil des Leitfadeninterviews ist, dass in der relativ offenen Gestaltung der Interviewsituation die Sichtweisen des befragten Subjekts eher zur Geltung kommen als in standardisierten Interviews der Fragebögen.“¹³⁹

Dementsprechend wurde mit keinem standardisierten Fragebogen gearbeitet, weil es für das Forschungsinteresse maßgeblich war, Meinungen und Einstellungen der Experten durch nicht vorgefertigte Antwortmöglichkeiten zu erfassen, um neue Aussagen treffen

¹³⁷ Vgl. Flick, Uwe et al.: Qualitative Forschung. 2004. S. 17

¹³⁸ Vgl. Brosius, Hans et al : Methoden der empirischen Kommunikationsforschung – Eine Einführung. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2008. S. 115.

¹³⁹ Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2007. S.194.

zu können. Zusammengefasst: Die Intention des Interviewleitfadens in dieser Arbeit war es, keine Antwortmöglichkeiten vorzugeben, wie das bei stark strukturierten Fragebögen der Fall ist, sondern ein themenfokussiertes Gespräch in Gang zu bringen.

11.3.) Sampling

Die Leitfadeninterviews wurden im Zeitraum von Dezember 2012 bis Jänner 2013 in Wien, Linz, Kleinriedenthal und Gmunden durchgeführt. Befragt wurden ausschließlich erfahrene Autoren, wobei sich diese Zuschreibung einerseits auf das Jahr der ersten literarischen Publikation, im konkreten Fall Autoren mit Ersterscheinungstitel in den 1980iger Jahren, andererseits auf die Anzahl ihrer literarischen Publikationen bezieht. Ferner wurden auch der Grad ihrer Bekanntheit und literarische Auszeichnungen mit einbezogen. Autoren, die bestimmten Genres zugeschrieben werden können, wurden bewusst außer Acht gelassen. Dieses Sampling wurde gewählt, da nur erfahrene Autoren, die bereits eine Zeit lang im Literaturbetrieb tätig sind, über das Autorenbild und Veränderungen von Autorschaft mit den ihr anhaftenden kulturellen, gesellschaftlichen und medientechnischen Rahmenbedingungen valide Aussagen treffen können.

Theoriegestützt lässt sich das Sampling folgendermaßen argumentieren:

„Jeder Autor hat, bewusst oder unbewusst, konkrete Vorstellungen und Bilder von seinen Mitstreitern im Feld, von möglichen Lektoren, Verlegern, Kritikern, und Lesern, die sich in seiner Schreibweise auswirken. Der Autor entwickelt, je länger er sich im Feld aufhält, einen „sense of one’s place“: einen Sinn dafür, welche Position das Feld für ihn vorsieht. Über die Textproduktion liefert er seinen subjektiven Beitrag zu dem Autorenbild, das dann – ganz im Sinne eines „image“ oder „corporate design“ – im literarischen Feld entsteht.“¹⁴⁰

Plausibel wird damit, dass Nachwuchs- und Jungautoren in der Befragung nicht berücksichtigt wurden. Auch genderspezifische Aspekte wurden insofern nicht berücksichtigt, als sie in der Fragestellung eine eher untergeordnete bis gar keine Relevanz darstellten. Es sollte so für die Realisierung des Forschungsanspruchs bewusst keine Opposition zwischen weiblichem und männlichem Schreiben hergestellt werden. Infolgedessen wurden auch jene Autoren und Autorinnen für die Untersuchung

¹⁴⁰ Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. 1996. S.97

ausgewählt, die sich für die Beantwortung von Fragen um Autorschaft in der Gegenwart am geeignetsten herausstellten. Da sich die qualitative Forschung eher auf kleinere Fallzahlen beruft, um diese umso tiefergehender untersuchen zu können, wurde die Anzahl der Samplings in der vorliegenden Arbeit auf sechs Interviews festgelegt.

11.4.) Die Experten

Dieses Sampling ergab Leitfadeninterviews mit folgenden österreichischen Autoren:¹⁴¹

Autor	Erste literarische Publikation	Auszeichnungen (u.a.)
Erich Hackl	„Auroras Anlass“ 1987	1987: Aspekte-Literaturpreis 1991: Österreichischer Förderungspreis für Literatur 2002: Solothurner Literaturpreis
Robert Menasse	„Sinnliche Gewissheit“ 1988	1990: Heimito-von-Doderer-Preis der Niederösterreichischen Gesellschaft für Kunst und Kultur 1994: Marburger Literaturpreis 2003: Erich-Fried-Preis
Anna Mitgutsch	„Die Züchtigung“ 1985	1992: Anton Wildgans Preis 2001: Österreichischer Würdigungspreis (Staatspreis) für Literatur 2007: Heinrich-Gleißner-Preis
Peter Turrini	„Rozznjogd“ 1971	1981: Gerhart-Hauptmann-Preis 2008: Würth-Preis für Europäische Literatur 2011: Nestroy-Theaterpreis 2011
Michael Amon	„Sozusagen eine Welt. Geschichten zweier Bürger“ 1983	1983: Förderungspreis des Wiener Volkstheaters 1986: Peter-Altenberg-Preis 1989: 1. Internationaler Götzner Theaterpreis
Elisabeth Reichart	„Heute ist morgen.“ 1983	1985: Theodor-Körner-Preis 1993: Österreichischer Förderpreis für Literatur 1997: Autorin für den Ingeborg-Bachmann-Preis

¹⁴¹ Literaturhaus Wien: AutorInnen – Biografien, Werke, Links. (Abgerufen: 03.01. 2013)

11.5.) Feldzugang

Der Zugang zum Forschungsfeld erwies sich anfangs als relativ schwierig, wobei sich bereits sehr schnell ein interessantes Bild bei der Kontaktaufnahme mit geeigneten Autoren abzeichnete. Nachdem eine erste Auswahl im Sinne des bereits beschriebenen Samplings durchgeführt wurde, zeigte sich eine Schwierigkeit beim Zugang zu Kontaktmöglichkeiten. Beobachtet werden konnte, dass erfahrene Autoren in Österreich digital, also im World Wide Web, wenig bis gar nicht existieren. Nur wenige Autoren betreiben eine eigene Homepage und nur von manchen gibt es Porträts auf Internetseiten von Verlagen. Auf diesen Seiten war der Kontakt mit den Autoren nur über die Verlage selbst möglich.

Die Autoren wurden via E-Mail kontaktiert und um die Bereitschaft zur Teilnahme gebeten. Die Rücklaufquote war an sich lediglich befriedigend, was, um einige Begründungen für die Nichtteilnahme zu illustrieren, daran lag, dass manche erfahrene Autoren keine Interviews mehr geben wollen oder nur in schriftlicher Form, wegen ihrer literarischen und außerliterarischen Tätigkeit keine Zeit fanden oder sich nicht geeignet genug dafür gehalten haben, Fragen zur Autorschaft zu beantworten.

11.6.) Gesprächsleitfaden

Der Gesprächsleitfaden wurde so konzipiert, dass dieser bereits Orientierungskategorien beinhaltet, um damit im Interview eine erste thematische Segmentierung leisten zu können. Dementsprechend zielte der Interviewleitfaden zuerst auf die Kategorie „Warum schreiben?“ ab, wonach die Interviewten anfangs nach der Motivation ihres literarischen Schaffens oder ihrem subjektiven und gegenwärtigen Autorenbild befragt wurden, bevor die Kategorien „Funktion von Autorschaft“, „Der Autor als Diskursbegründer“, „Autonomie von Autoren“, „Der Autor und das Internet“ und „Veränderungen im Literaturbetrieb“ in das Gespräch Eingang fanden.

11.7.) Transkription der Interviews

Die Gespräche wurden mit einem Diktiergerät aufgezeichnet und anschließend so exakt wie möglich transkribiert, wobei formale Strukturen des Sprechens und Interpunktion leicht geglättet sowie Dialekte außer Acht gelassen wurden. In den Transkriptionen ist jede Zeile mit einer eigenen Nummerierung versehen, damit im Zuge der Analyse einzelne Textpassagen nachvollziehbar sind und Rückschlüsse auf die Gesamttranskription gemacht werden können.

12.) Darstellung der Interviews

Im Mittelpunkt der empirischen Befragung stand die Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen österreichischen Autorschaft, deren relevanteste Befunde aus knapp fünf Stunden Interviewmaterial nachstehend dargestellt werden soll, basierend auf Gesprächen ausgewählter erfahrener Autoren und Autorinnen.

12.1.) Erich Hackl

Warum schreiben?

Warum Erich Hackl schreibt, basiert auf einer Überlegung, die sich im Laufe der Jahre seiner schriftstellerischen Tätigkeit geändert hat, wobei der Autor zu erkennen gab, dass es an sich keine Leichtigkeit ist, diese Frage zu beantworten. Dennoch konnte der Literat von einer Art Mangelgefühl berichten, das ihn schließlich veranlasst, zu schreiben.

„Da fangen Sie gleich mit der schwierigsten Frage an, das kann ich fast nicht beantworten, weil sich die Überlegung im Laufe der Jahre geändert hat. Ich kann rückblickend oder fernanalysierend wahrscheinlich über mich selbst sagen, dass man aus einem Mangelgefühl heraus schreibt. Aber aus dem gleichen Mangelgefühl kann man auch andere Dinge tun. Also zum Beispiel aus einem gesellschaftlichen Mangelgefühl oder individuellen.“ (Hackl Zl. 14)

Auf dieser Gefühlsebene liegt auch der Anspruch seiner Literatur begründet. Denn es ist bei Hackl, *„ein Empfinden, gegen das ich anzukämpfen versuche, mit dem, was ich schreibe, und zwar fast durchgehend. Auch mit dem, was ich übersetze und mit dem, was ich sozusagen kritisch schreibe. Und das ist dieses Gefühl der Vernichtung menschlicher Erfahrung. Und zwar gesellschaftlicher Erfahrung. Also vor allem betrifft das die Erfahrung oder die Erinnerung auch an Menschen, die versucht haben, Unrechtssysteme zu bekämpfen.“ (Hackl Zl. 230)*

Der Literat lässt sich seinen Selbstaussagen zufolge demnach in die Riege der gesellschaftspolitisch engagierten Autoren in Österreich einreihen, da er mit dem ambitionierten Postulat ausgestattet ist, durch das Schreiben historische Erfahrung zu bewahren oder überhaupt erst in Erinnerung zu rufen, um allenfalls auf die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung hinzuweisen.

„Ich kann nicht sagen, dass ich eine Revolution herbeiführen will, was aber im Prinzip schon meine Absicht wäre, mein Wunsch wäre. Aber ich weiß, dass das nicht alleine geht und auch nicht mit literarischen Mitteln. Ich kann sie bestenfalls begleiten oder ich kann auf die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung hinweisen.“ (Hackl Zl. 225)

Wenn man den Begriff des Autors als Synonym für den Begriff des Schriftstellers verwendet, ist es für Erich Hackl legitim, mit Autorschaft einen gewissen Wahrheitsanspruch zu verbinden, den ein Autor jedoch verliert, definiert man ihn lediglich als Verfasser eines Textes.

„Wenn man das als Synonym verwendet, könnte man sagen, dass sich das mit einem Wahrheitsanspruch verbindet. Wenn er aber nur als Verfasser gedacht wird, wie es vielleicht auch sehr häufig vorkommt, dann würde ich diesen Wahrheitsanspruch nicht nennen. Weil Sie können auch sagen, der Autor einer Festschrift oder der Autor eines Heftchenromans zum Beispiel. Das würde sich wahrscheinlich nicht mit diesem Anspruch auf Wahrheit ausgehen, glaube ich.“ (Hackl Zl. 27)

Funktion von Autorschaft

Die Funktion von Autorschaft sieht Erich Hackl darin, Kenntnis zu vermitteln.

„Oder ich würde sagen, das würde jetzt auf mich zutreffen, dass ich von einem literarischen Text und damit auch vom Autor oder von der Autorin eines solchen verlange, dass er oder sie mir Kenntnis vermittelt.“ (Hackl Zl. 39)

Kenntnis im Sinne von Wissen über Vergangenes, über Menschen, die in einer bestimmten Zeit gelebt haben und deren Empfindungen. *„Sagen wir über die Zeit des Nationalsozialismus, auf dem Territorium, das heute Österreich ist. Dass ich da einiges erfahre über die Menschen, die hier gelebt haben und sich hier bewegt haben zum Beispiel.“ (Hackl Zl. 56)* Die Aufgabe eines Autors bestehe aber auch darin, Kenntnis über menschliches Verhalten zu vermitteln, das ganz unabhängig von einer bestimmten Zeit ist, *„also etwas, das hinausgeht über die einfache Reproduktion der Welt, so, wie sie uns normalerweise dargestellt wird“ (Hackl Zl. 61)*

Eine Funktion, die für Erich Hackl jedoch das Gros der Literatur, die veröffentlicht wird, nicht leistet. Literatur, die zwar als Literatur deklariert wird, jedoch aber ein Etikett

einer gewissen literarischen Gattung trägt, erfüllt für den Autor diese Funktion der Vermittlung von Kenntnis dezidiert nicht.

„Das ist sozusagen dann eher, was man gutwillig als Unterhaltung bezeichnet oder als Amüsement, als Zerstreuung, ein bisschen bössartiger. Und da fehlt dann diese Kenntnis.“ (Hackl Zl. 51)

Der Autor als Diskursbegründer

Erich Hackl sieht den Schriftsteller in der Gegenwart durchaus in der Lage, gesellschaftliche Diskurse oder Diskussionen medial zu begründen.

„Ich kann, durch etwas, das ich schreibe, was dann in der Zeitung oder normalerweise in der Zeitung abgedruckt wird, unter Umständen eine Diskussion, Diskurs ist ein Leerbegriff, entfachen.“ (Hackl Zl. 94)

Der Literat unterscheidet dabei jedoch den medial begründeten Diskurs durch die Veröffentlichung von entsprechenden Artikeln in Zeitungen und den Diskurs im Sinne einer literarischen Tradition, die von nachfolgenden Autoren aufgenommen und weitergeführt wird.

„Ich würde fast eher sagen, er begründet eine literarische Tradition, die jemand anderer aufnimmt oder die erkannt wird, erst ein bisschen später. Ein bisschen später heißt auch für unsere Lebenszeit gewaltig später oder zumindest nach der Zeit des Verfassers, der Verfasserin. Das ist relativ unverändert. Ich glaube nicht, dass das etwas ist, das im Wandel begriffen ist.“ (Hackl Zl. 105)

Autonomie des Autors

Für Erich Hackl steht es außer Frage, Themen in seiner literarischen Arbeit selbst setzen zu können und sieht sich diesbezüglich vom Verlag nicht unter Druck gesetzt. Wäre diese Themenfreiheit von Seiten des Verlages jedoch nicht mehr gewährleistet, würde er den Verleger wechseln, um sich die Eigenständigkeit seines literarischen Arbeitens zu sichern.

„Und jetzt könnte natürlich sein, dass zum Beispiel der Verleger gestorben ist und sozusagen sein Nachfolger oder das Gremium, das sich um ihn gebildet hat, einfach einen Wechsel will oder eine noch stärkere Kommerzialisierung. Weil als der Verlag angefangen hat bei mir, war die Art von Literatur, wie ich sie schreibe, quasi durchaus

mehrheitstauglicher als jetzt, wo viel stärker Genreliteratur existiert, dann würde ich sagen „Nein“.“ (Hackl 137)

Der Autor und das Internet

Besonders was die lateinamerikanische Literatur betrifft, kann Erich Hackl bestätigen, dass literarische Blogs im Internet immer mehr an Bedeutung gewinnen. Er wertet diese Ausprägung von Autorschaft als schriftstellerische Tätigkeit, wobei seiner Meinung nach im Internet sehr stark mit Versatzstücken eines Schreibens gearbeitet wird und vor allem Essays oder Aufsätze, nicht aber Primärtexte oder Gedichte, produziert werden.

„Oder wenn sie an das Schreiben dort denken, ist ja der Anspruch darauf, dass es Literatur ist. Normalerweise ist es im engeren Sinn ja nicht kreative Literatur, sondern meistens geht es in die Richtung des Essays, des Aufsatzes, finde ich, in Blogs.“ (Hackl Zl. 182)

Veränderungen im Literaturbetrieb

Das, was sich für Erich Hackl seit dem Beginn seiner literarischen Tätigkeit am weitläufigsten verändert hat, ist im Schreibprozess selbst zu finden. Besonders der Wechsel von der Schreibmaschine zum Computer habe zu einer geringeren Sorgfalt beim Schreiben geführt, weil am Bildschirm Korrekturen mit bedeutend weniger Aufwand durchgeführt werden könnten als das bei der Schreibmaschine der Fall gewesen sei. Begründet sieht Erich Hackl diese Veränderung jedoch nicht nur ausschließlich durch die Digitalisierung, sondern, *„dass nämlich auch die Beschleunigung zugenommen hat, nicht nur auf dem künstlerischen Gebiet, sondern gesamtgesellschaftlich. Das heißt, jede menschliche Tätigkeit ist einer stärkeren Beschleunigung unterworfen. Die Menschen machen mehr in derselben Zeit.“* (Hackl Zl. 204)

Diese Umwälzungsprozesse beobachtet der Schriftsteller nicht nur in gesamtgesellschaftlicher Hinsicht, sondern auch innerhalb der künstlerischen Tätigkeit, was für den Schriftsteller mitunter auch zu einer geringeren literarischen Qualität führen kann.

Einen Wandel diagnostiziert Erich Hackl schließlich auch für die Literatur selbst.

„Man könnte sagen, dass die Literatur dabei ist, auszusterben oder sich so zu wandeln, dass sie eigentlich aufhört, die Literatur zu sein, die wir bisher gewohnt sind. Aufgrund der technologischen Errungenschaften, das weiß ich nicht.“ (Hackl Zl. 109)

12.2.) Robert Menasse

Warum schreiben?

Der Wunsch, ein Nachleben zu haben, einen Nachruf zu produzieren, war der Anstoß für Robert Menasse, mit dem Schreiben zu beginnen. Dieses Bedürfnis, etwas zu schaffen, das Gültigkeit hat, beruhte auf einem „ganz schrulligen, hilflosen“ (Menasse Zl. 262), einem „primitiven biografischen“ (Menasse Zl. 265) Grund, der damit zusammenhängt, dass der Literat seine Kindheit in einem Internat verbrachte und ihm damit jene Erfahrungen verwehrt blieben, die Kinder seines Alters ganz selbstverständlich machen.

„Ich hatte das Gefühl, ich werde nie ein normales Leben schaffen können. Das heißt aber auch, ich werde nie einen bürgerlichen Beruf ergreifen können, was sollte ich denn machen.“ (Menasse Zl. 271)

Hinzu kamen noch weitere Begegnungen mit der Welt, die Robert Menasse bereits in jungen Jahren das Gefühl gaben, etwas hinterlassen zu wollen. Nach der Scheidung seiner Eltern war es üblich für ihn, seinen Vater an den Wochenenden im Tennisklub zu besuchen. Dort konfrontiert mit den wohlhabenden, von sich selbst überzeugten und meist wirtschaftstreibenden Freunden seines Vaters, entwickelte der Literat bereits in der Pubertät jene Gedanken, die ihn schließlich veranlassten, seine ersten Erzählungen zu schreiben.

„Ich kann mich aber daran erinnern, dass es diesen Moment gab, als ich im Klub gesessen bin und ich diese ganzen selbstbewussten und selbstherrlichen Menschen angeschaut habe, und mir plötzlich gedacht habe, weil sie ja älter waren und ich noch ein Kind, die werden alle sterben und ich werde noch leben. Und dann habe ich mir gedacht, es wird von denen nichts da sein. Weil diesen Reichtum, den sie akkumulieren, den erbt jemand, aber das hat kein Mascherl. Sie werden nichts hinterlassen, was an sie erinnert. Und dann habe ich plötzlich den Gedanken gehabt, wenn ich schon das alles nicht kann, was die könnten, dann möchte ich das können, was sie nicht können. Ich möchte etwas hinterlassen. Ein Nachleben haben.“ (Menasse Zl. 285)

Dieser anfängliche Wunsch, ein Nachleben zu hinterlassen, genährt durch Erfahrungen und Begegnungen in seiner Kindheit, stellt heute jedoch kein Motiv seines Schreiben mehr dar.

„Das ist heute für mich überhaupt keine Triebfeder mehr, ich könnte nicht sagen, dass ich heute die neurotische Energie, die man braucht, um so gut wie möglich Kunst oder Literatur zu produzieren, daraus beziehe, dass ich nach meinem Tod noch Nachruhm haben will. Aber begonnen hat es so.“ (Menasse Zl. 296)

Funktion von Autorschaft

Einem Autor konkret definierte Aufgaben zuzuschreiben ist für Robert Menasse aufgrund der vielschichtigen Ausdifferenzierung von Autorschaft nicht möglich.

„Es gibt Autoren, die ihre Kunst so produzieren, wie die Seidenraupe ihre Seide spinnt oder wie die Biene ihre Waben baut. Die haben keinen Plan, sie tun das einfach. Sie haben in ihrer Seele sozusagen eine Seite, die einfach zu schwingen beginnt, wenn sie sich durch die Realität begeben. Und wenn sie etwas Genialisches haben, produzieren sie einfach Kunst. Und wenn sie nichts Genialisches haben, die gibt es ja auch. Es gibt ja Künstler, bei denen die Empfindung stärker ist als das Talent. Die können dann keine Straße überqueren, ohne, dass sie nach rechts und links blickend mit dem Herannahen einer tiefen Empfindung zu rechnen haben. Es gibt Autoren, die haben ein anderes Temperament, die wollen sich in gesellschaftliche Prozesse auch irgendwie einmischen. Die, bevor sie schreiben, auch verstehen wollen, was los ist.“ (Menasse Zl. 322)

Subjektiv gesehen besteht für Robert Menasse die Hauptaufgabe des Autors, und besonders für einen Romancier, nichtsdestotrotz darin, *„seine Zeitgenossenschaft so zu verdichten und so erzählen zu können, dass sich die Zeitgenossen erkennen. Und spätere das verstehen.“ (Menasse Zl. 614)* Denn das Wissen über Geschichte sowie geschichtliche Prozesse und die Reflexion von Zeitgenossenschaft werde in der Regel nicht durch wissenschaftliche Publikationen, sondern durch kulturelle Formen und eben besonders Literatur vermittelt, die grundsätzlich eine Verdichtung der Realität produziere.

Der Autor als Diskursbegründer

Den Einfluss, gesellschaftliche Diskurse oder Diskussionen zu begründen, schreibt Robert Menasse dem Autor in der Gegenwart nicht zu, sehr wohl aber die Möglichkeit, in bestehende Diskurse einzugreifen oder diesen einen gewissen Anstoß zu geben.

„Also so massiv, dass es zum dominanten gesellschaftlichen Diskurs wird, glaube ich nicht. Also das ist in den letzten Jahren sicherlich nie der Fall gewesen. Aber in

bestimmten gesellschaftlichen Bereichen oder als Teil des allgemeinen gesellschaftlichen Diskurses kann man schon sehr vieles auf die Schiene setzen.“(Menasse Zl. 563)

Autonomie des Autors

Die Unabhängigkeit, Themen in literarischen Arbeiten selbst zu wählen, ist für Robert Menasse selbstverständlich. Auf die Zusammenarbeit mit den Verlagen angesprochen, berichtet der Autor überdies von einem guten Verhältnis zu Verlegern und Lektoren, das sich durch regelmäßige Treffen und Gespräche zeige. Es gebe Versuche von Seiten der Verleger, gewisse Themen zu positionieren oder vorzuschlagen, das aber ein Buch aufgrund des Inhalts nicht angenommen wurde, liegt außerhalb der Erfahrung des Schriftstellers.

„Also ich habe schon erlebt, dass im Gespräch dann so etwas aufkommt, dass er sagt, das wäre doch ein Stoff für dich. Oder, es reden alle über dieses und jenes, was sagst du dazu, interessiert dich das?“(Menasse Zl. 551)

Der Autor und das Internet

Das Schreiben von Texten im Internet stellt für Robert Menasse eine Form literarischen Schaffens dar. Er sieht in diesem neuen Vertriebsweg keinen Unterschied zu den traditionellen Formen der gedruckten Literatur. Insofern, als auch bei dieser neuen Möglichkeit von digitaler Autorschaft schlussendlich die Qualität entscheiden werde, wer gelesen wird und wer nicht.

„Ich glaube, dass sich irgendwann herausstellen wird, dass es sich damit genauso verhält wie mit allen anderen medialen Vermittlungsformen von Literatur und Kunst. Irgendwann wird klar sein, das ist ein Haufen Kohle und darunter liegen ein paar Diamanten. Das ist ja mit der Buchkultur genauso. Ich sehe da, was die Wertigkeit betrifft, keinen Unterschied.“(Menasse Zl. 493)

Veränderungen im Literaturbetrieb

Der politisch engagierte Autor ist nicht ganz, aber weitgehend verschwunden. Diesen Befund legt Robert Menasse vor, fragt man den Schriftsteller nach Veränderungen im Literaturbetrieb seit dem Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit.

„Aber eines kann man sagen, es hat sich zumindest in der deutschsprachigen Literatur, nur in meiner Lebenszeit jetzt, also von den siebziger Jahren bis heute, schon etwas

sehr radikal geändert und zwar so, dass es wirklich auffällig ist. Der politisch engagierte Autor ist nicht ganz, aber weitgehend verschwunden, der war in den siebziger Jahren allgegenwärtig.“(Menasse Zl. 381)

Die Ursache für diese Entwicklung liege zum einen im damaligen Zeitgeist begründet, der heute nicht mehr gegeben sei.

„Es gab in den siebziger Jahren einen Zeitgeist, der hat halt alle möglichen gesellschaftlichen Bereiche erfasst, auch die Kunst und auch die Literatur. Das hat was mit der Selbstreflexion einer Generation zu tun gehabt. Das war die Generation der Nazi-Väter, im Grunde. Und die Auseinandersetzung damit. Man kann diese Auseinandersetzung nicht führen, ohne sich zu politisieren. Wenn du dann Schriftsteller geworden bist, bist du dann irgendein politischer Schriftsteller geworden. Wenn du Lehrer geworden bist, bist du engagierter Lehrer geworden.“(Menasse Zl. 387)

Ferner ist laut Robert Menasse eine Trivialisierung von Literatur zu beobachten, ein Paradigmenwechsel quasi, der damit einhergehe, dass sich der Begriff der Avantgarde relativiert hätte. Eine Entwicklung, welcher der Schriftsteller eher ambivalent gegenübersteht. Zum einen sei es heute dadurch möglich, zu schreiben, ohne sofort unter Trivialitätsverdacht zu stehen, zum anderen aber sei *„im Windschatten dieser vernünftigen Entwicklung unglaublich viel Trivialität nachgeflossen.“ (Menasse Zl. 412)* Als anschauliches Beispiel nennt Robert Menasse in diesem Zusammenhang das Buch *„Feuchtgebiete“* von Charlotte Roche, das wochenlang im deutschen Feuilleton diskutiert und rezensiert wurde. Die Argumente für die Rechtfertigung dieser intensiven Auseinandersetzung, nämlich, dass Roche den Ton einer Generation getroffen habe, würden auch auf Kosalik in den fünfziger und sechziger Jahren zutreffen, zu dieser Zeit habe man jedoch nie daran gedacht, dieses Werk im literarischen Feuilleton zu besprechen.

„Das war sozusagen die Rehabilitierung des Trivialen und die von der 68er-Generation durchgesetzte Ausweitung des Kunst- und Kulturbegriffs. Man darf nicht im 68er-Jahr sagen "alle sind Künstler" oder "Trivialkultur ist auch Kultur" und sich dann wundern, wenn es sich dann wirklich so abspielt.“(Menasse Zl. 425)

Diese Entwicklung habe zum einen zur Folge, dass es den repräsentativen Typus des Autors nicht mehr gibt. Damit einhergehend ist der Schriftsteller der Meinung, dass der Literatur- und Kulturbegriff zu Gunsten der Kommerzialisierung ausgeweitet wurde.

Zum anderen liegen die Ursachen für eine weitgehende Trivialisierung von Literatur und den Verzicht auf „*das politische Einmischen, die repräsentative Verdichtung einer Epoche*“ (Menasse Zl. 436) laut dem Schriftsteller auch im veränderten Zugang zur auktorialen Tätigkeit.

„*Heute gehen junge Menschen, die Schriftsteller werden wollen, nicht auf das Philosophische Institut oder auf die Germanistik, sondern in Schreibschulen. Sie gehen nach Leipzig oder sie gehen in die Wiener Schule für Dichtung, da gibt es ja mehrere Menschen, die schreiben lernen, Literaten werden wollen und lernen, dass sie nicht so viele Adjektive verwenden sollen. Oder: Brauchst du diesen Nebensatz? Mit so etwas haben wir uns überhaupt nicht aufgehalten, weil wir haben nicht Literaturtechniken gelernt, sondern Literaturtheorie oder Philosophie oder Gesellschaftswissenschaften. (...) Das hat unglaublich viel Raum gemacht für die Trivialisierung der Literatur und eine scheinbare Ausdifferenzierung.*“ (Menasse Zl. 448)

12.3) Anna Mitgutsch

Warum schreiben?

Warum schreiben? – für Anna Mitgutsch *„eine so umfassende Frage, dass sie sich entleert, indem sie gestellt wird.“* (Mitgutsch Zl. 641) Dennoch, geleitet von einer Sehnsucht, von einem Gefühl, für das Schreiben bestimmt zu sein, begann Anna Mitgutsch bereits in sehr jungen Jahren zu schreiben.

„Und dann ist es eine Sehnsucht, die man eigentlich schon sehr früh entwickelt. Dieses Gefühl, dass man dafür bestimmt ist, wofür man sich aber auch lange geniert. Ja, so wie sehr viele männliche Jugendliche oder Kinder Piloten werden wollen, das ist also eine Traumvorstellung. Und das engt sich dann ein, es bestimmt dann eigentlich das Studium. Ich habe Germanistik studiert, weil ich mich eben nur mit Literatur beschäftigen wollte. Das war keine gute Idee. (lacht) Und man traut sich überhaupt noch nicht zu sagen, dass man das machen möchte. Man schreibt heimlich. Jahrzehnte lang.“ (Mitgutsch Zl. 645)

Für die Schriftstellerin ist die Sprache im literarischen Arbeiten dabei das Wichtigste, *„das Allerwichtigste“* (Mitgutsch Zl. 643). Darin sieht sie auch den Antrieb ihres Schreibens, fernab von der Absicht, Botschaften zu vermitteln.

„Das ist vermutlich der einzige, ja, das ist der Grund, warum ich schreibe. Ich habe keine Botschaften, ich habe der Welt nichts zu sagen. Es sei entfernt von mir, dass ich irgendwelche pädagogischen Absichten habe, es ist einfach die Freude an der Sprache und die Lust am Umgang mit der Sprache.“ (Mitgutsch Zl. 668)

Dabei schreibt Anna Mitgutsch in erster Linie gewissermaßen für sich selbst, da das Schreiben eines Romans für die Autorin gedankliche Prozesse voraussetzt, die in erster Linie auf den Schreibenden selbst gerichtet sind.

„Ich beginne mit Fragen an ein Thema, das mich beschäftigt, auf das ich keine Antwort weiß und auf das es vielleicht auch nie eine Antwort geben wird. Das ist das Erste. Und das muss sich dann irgendwie verfestigen und das muss dann eine Geschichte werden, man kommt in einem Roman nicht ohne Geschichte aus, man braucht ein Gerüst. Es muss sich dann eine Geschichte daraus ergeben. Das erste sind aber diese Fragen, die aber nicht auf etwas gerichtet sind sozusagen, sondern sich auf einen selber richten. Daher kann ich nicht sagen, ich will der Menschheit irgendetwas erzählen oder

beibringen, oder vermitteln, wenn ich mir selber erst die Fragen stelle. Das hat nur mit mir zu tun. Ehrlich gesagt, würde ich, wenn es nur um das Publikum ginge, nur unter dem massiven Druck einer Hungersnot, die mir bevorsteht, schreiben.“ (lacht) (Mitgutsch Zl. 705)

Funktion von Autorschaft

Generell gesehen spricht sich die Autorin dafür aus, Literatur nichts vorzuschreiben, denn *„die Literatur ist nicht dazu da, etwas bei irgendwem oder irgendwo zu bewirken. Manchmal tut sie das. In der Mehrzahl der Fälle tut sie das aber nicht.“* (Mitgutsch Zl. 675)

So wie Literatur primär keinem Zweck folgen soll, soll laut Anna Mitgutsch auch Autorschaft kein feststehendes Repertoire an Aufgaben zugeschrieben werden.

„Ich bin da sehr vorsichtig, man sollte der Kunst nichts vorschreiben. Man sollte der Kunst nicht vorschreiben, dass sie politisch sein soll oder gesellschaftskritisch. Wenn sie das ist, fein, aber sie muss nicht. Und dann vor allem ist es ja so, will man mit einer Absicht schreiben, dann verrät man eigentlich ja schon sein Medium. Es kann sein, dass das, was man schreibt, dann hochpolitisch ist, oder gesellschaftskritisch. Das war es sogar in sehr vielen meiner Bücher. Aber mit der Absicht sozusagen, ich will euch jetzt etwas zeigen, nicht.“ (Mitgutsch Zl. 679)

Autonomie des Autors

Auch für Anna Mitgutsch steht außer Frage, Themen ihrer Literatur selbst wählen zu können und diese nicht vom Verlag vorgeschrieben zu bekommen. Außerdem berichtet die Autorin von einer guten Zusammenarbeit mit dem Verlag und ihrer Agentin. Wenn von einem Druck die Rede sein kann, dann ist es ein *„freundlicher Druck, weil man ja die Leute kennt.“* (Mitgutsch Zl. 873) Was jedoch nicht immer in der Selbstbestimmung der Autorin liegt, ist die äußere Gestaltung des Buches, die vom Verlag an die potentielle Leserschaft angepasst wird.

„Aber die denken dann an die vielen lesenden Frauen, an die vielen betulichen älteren Damen, die man ja nicht abschrecken darf. Ja, also insofern ist man nicht ganz frei. Aber was das Produkt betrifft bis zum Punkt, wo es abgegeben wird, bin ich völlig frei.“ (Mitgutsch Zl. 892)

Der Autor und das Internet

Literaturblogs und Netzliteratur stellen für Anna Mitgutsch keine ernstzunehmende literarische Tätigkeit dar. Dabei liegt für sie diese Unvereinbarkeit nicht im Akt des Schreibens selbst, sondern darin, diese Form des Schreibens Kunst zu nennen.

„Aber es darf natürlich jeder. Das liegt nicht an den Autoren. Ich meine, jeder Autor, der nicht schreiben kann, schreibt trotzdem und das soll er auch. Leute machen Batiken, Hausmusik, setzen sich am Sonntag raus und malen die Landschaft oder den Hund oder die Katze. Das ist ja gut. Besser, als sie tun irgendetwas Blödes. (lacht) Nur wer käme drauf, das als Kunst zu bezeichnen.“ (Mitgutsch Zl. 800)

Veränderungen im Literaturbetrieb

Eine Trivialisierung von Literatur ist die Entwicklung, die Anna Mitgutsch im Vergleich zu früheren Jahren ihrer literarischen Tätigkeit am vehementesten beobachten kann. Damit einhergehend sei der gesellschaftskritische und politische Anspruch von Literatur gegenwärtig nicht mehr gefragt, das laut der Autorin auch damit zusammenhängt, dass sich viele Literaten in den Dienst der Kommerzialisierung stellen lassen.

„Mir kommt vor, dass erstens etwas völlig obsolet geworden ist, und das sind die Gesellschaftskritik und der politische Anspruch. Mein Vorwurf an der Literatur, an diejenigen, die heute so ganz hochgejubelt werden, ist, dass sie sich mehr als die anderen Kunstspäten, mehr als die Musik und mehr als die darstellende Kunst, eigentlich dem Durchschnittsgeschmack anprostituieren. Dass sie um der Auflagenzahlen Willen schreiben, dass sie eigentlich mehr Zeit zum Vernetzen und für das Netzwerk, was man früher Hawarapartien nannte, verwenden, als für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit ihrer Literatur. Das ist natürlich jetzt eine Verallgemeinerung. Aber das ist meine subjektive Wahrnehmung.“ (Mitgutsch Zl. 747)

Diese Trivialisierung von Literatur sieht die Schriftstellerin einerseits im Trend begründet, wonach immer mehr Menschen glauben, literarisch schreiben zu können, andererseits bewertet sie auch den Konsumgedanken, der in die Literatur Einzug gehalten habe, als Ursache für diese Tendenz.

„Das ist die Konsumgesellschaft. Jeder glaubt, jeder kann mitreden, wenn es um Literatur geht, weil jeder Deutsch kann. Irgendwie, mehr oder weniger. Das heißt, jeder

maßt sich eine Meinung an, jeder glaubt, schreiben zu können. Inzwischen sind wir in einer Gesellschaft, wo jeder glaubt, jede banale Äußerung, bloß weil er oder sie sie von sich gibt, ist schon hohe Literatur. Die Zugangsmöglichkeiten sind unendlich durch die neuen Medien, man muss sich nur inszenieren. Das ist das eine und das andere ist einfach der Konsumgedanke, der in die Kunst eingedrungen ist.“ (Mitgutsch Zl. 765)

Diese Entwicklung hat laut Anna Mitgutsch auch für das Bild des Autors ernstzunehmende Konsequenzen. Der Autor selbst entwickle sich dadurch immer mehr zum Dienstleister, von dem man verlange, leicht konsumierbare Literatur zu produzieren.

„Das heißt, dieses Dienstleistungsdenken ist einfach zu sehr in die Literatur eingedrungen. Es werden von uns Autoren Dienstleistungen erwartet in Form von Büchern, die leicht konsumierbar sind. Und ich bin kein Hotellier. Ich schreibe Literatur. Ich kann mich nicht danach richten, ob die Leute mich nicht mehr lesen können und nach drei Seiten, wenn sie keinen Erzählfaden haben, wo Figuren immer wieder vorkommen, damit sie es ja nicht vergessen, wieder damit aufhören. Diese Art, das will ich auch nicht.“ (Mitgutsch Zl. 773)

Auch die in der österreichischen Literatur sehr eigene und spezielle Komponente der Sprachkritik habe damit seine literarische Umsetzung verloren.

„Dabei, die österreichische Literatur ist ja immer einen Sonderweg gegangen. Ich meine durch diese Sprachkomponente, sie kennen die Geschichte mit dem Lord Chandos Brief und der Sprachkrise und mit allem und dadurch wurde die österreichische Literatur schon sehr beeinflusst. Bis in die neunziger Jahre, oder sagen wir, ja eigentlich bis in die neunziger Jahre, späten achtziger Jahre. Sodass das Formale immer so viel wichtiger war als in der deutschen Literatur. Die haben immer schon drauflos erzählt. Nicht alle, aber viele. Während dieses Auseinandersetzen mit, ist die Welt erzählbar? Was kann die Sprache. Was darf die Sprache? Das ist immer mitgedacht worden, immer mit reflektiert worden. Und das hat die österreichische Literatur auf einen Stand gebracht, der meiner Meinung nach viel höher war, als das, was in der deutschen Erzählliteratur, mit Ausnahmen, produziert worden ist. Und auf einmal erzählen sie alle, als ob das nie gewesen wäre.“ (Mitgutsch Zl. 782)

12.4.) Peter Turrini

Warum schreiben?

„Würde ich nicht schreiben, würde ich daran ersticken.“ (Turrini Zl. 919) – Für Peter Turrini ist das Schreiben eine Überlebensform, zu der es für ihn gar keine Alternative gibt. Von dieser Erkenntnis getragen macht er sich so seit seinem vierzehnten Lebensjahr die Welt beschreibbar und verpackt seine Eindrücke und Empfindungen in Worte. Weil er muss.

„Das heißt, der schlichteste Satz, den ich ihnen in diesem Zusammenhang sagen kann ist: Ich muss schreiben. Das ist eine Erfahrung, die ich ab meinem vierzehnten Lebensjahr gemacht habe, dass dieser Zwang, Erfahrungen, Empfindungen, Zorn, Wut, Angst et cetera, als Material für die Verwandlung in Sätze und Szenen in meinem Fall, ich bin ja primär Dramatiker, eine Überlebensform ist. Das heißt, würde ich nicht schreiben, würde ich daran ersticken. An der Welt. Und tatsächlich war es ein paar Mal so in meinem Leben, dass ich sprachlos wurde und gleich in tiefster Melancholie und Depression gelandet bin. Das heißt, dieses Erklimmen von Worten und Sätzen ist immer auch ein Versuch, der eigenen Depression, der eigenen Verlassenheit zu entkommen, indem ich mir die Welt beschreibbar mache. Also noch bevor wir theoretisieren, was der Autor alles sein könnte oder nicht ist: Ich muss einer sein. Das ist die einfachste Antwort zu dieser Frage.“ (Turrini Zl. 914)

Funktion von Autorschaft

Peter Turrini spricht sich dagegen aus, Autorschaft sowie dem Schreiben einen konkreten Zweck oder einen feststehenden Nutzen zuzuschreiben, denn primär „ist die Literatur für gar nichts da, außer für sich selbst, dass sie ihren eigenen ästhetischen Kampf führt.“ (Turrini Zl. 946)

Dass man der Literatur nichts vorschreiben soll, heißt aber in Turrinis Verständnis nicht, dass Autorschaft stets fern von jeglicher Funktion ist, sondern, dass es jedem Autor individuell obliegt, für sich selbstgewählte Aufgaben zu definieren.

„Aber wenn wir generell darüber debattieren, was ein Autor machen soll, welche Aufgaben er hat, dann würde ich einmal sagen, gar keine. Es ist, glaube ich, ganz entscheidend, sich vorzustellen, ich versuche das in Diskussionen den Leuten auch immer wieder zu sagen, dass es etwas gibt, zum Beispiel die Autorenschaft, zum

Beispiel schreiben, das einmal primär keinem Nutzen und keinem Zweck unterliegt. Dass sich ein Autor den Zweck der Aufklärung sucht zum Beispiel, den Zweck des Lachens oder Weinens seinem Publikum gegenüber, dass er sagt, ich will die Leute zum Lachen der Weinen bringen, das sind selbstgewählte.“ (Turrini Zl. 937)

Peter Turrini selbst nimmt als dramatischer Schriftsteller eine sehr klassische Haltung ein. So sieht er den Zweck seines dialogischen Schreibens darin, das Publikum zum Lachen und Weinen zu bringen. Dieser Zweck spielt währendes des Schreibprozesses jedoch keine Rolle für den Dramatiker.

„Ich finde, wir müssen diese Freiheit der Kunst, die primär im Schöpfungsakt besteht, der ist schwierig und anstrengend genug, verteidigen. Für mich zum Beispiel als Dramatiker gibt es sehr wohl einen Zweck. Der ist, ich kann diese eineinhalb Stunden, die ein Theaterstück dauert, Leute nicht langweilen. Ich versuche sie zum Weinen oder zum Lachen zu bringen. Eine sehr klassische Haltung. Das ist sozusagen mein zweckhafter Versuch mit der Literatur. Aber wenn ich hier in Kleinriedenthal in meinem Zimmer, das ich ihnen gerade gezeigt habe, vor meiner alten Schreibmaschine sitze, ist auch dieser Zweck fern. Primär kämpfe ich mit dem Satz und mit der Szene.“ (Turrini Zl. 949)

Literatur und mit ihr Autorschaft sollen sich laut Peter Turrini demnach frei von Konventionen bewegen können, wobei für seine eigene literarische Tätigkeit die Eventualität einer nicht engagierten Autorschaft undenkbar sei.

„Das heißt nicht, ich wiederhole, dass man sich für seine Arbeit, für seine Literatur, keine Zwecke sucht. Ich zum Beispiel habe ein Leben lang versucht, ein politisch engagierter Mensch zu sein. Merkwürdiger Weise weniger in meinen Stücken, sondern in meinen Essays und öffentlichen Reden und so weiter. Ich kann mir den nicht engagierten Autor für mich gar nicht vorstellen. Aber wenn ich einen nicht engagierten Autor kennenlerne und ich habe genug davon kennengelernt, dann würde ich des Teufels tun und ihn von seinen Überzeugenden abhalten. Weil dann heißt das schon, dass wir einen Verhaltenskodex über die Literatur stellen und genau das darf nicht sein. Wenn jemand sagt, ich betreibe die nackte Anarchie oder Onanie ist das zwar nicht mein Gewerbe in der Literatur, aber es ist seine Freiheit oder ihre Freiheit es zu tun. (Turrini Zl. 983)

Der Autor als Diskursbegründer

Nicht zu fragen, ob der Autor noch im Stande ist, gesellschaftliche Diskurse zu begründen, ist für Peter Turrini die Quintessenz dieser Thematik, sondern, ob er es tut.

„Ich versichere Ihnen, dass Ende der sechziger Jahre, als meine Generation begann mit der Gesellschaft ein kriegerisches Verhältnis zu haben, gar nichts möglich war. (...)Und plötzlich war das wie eine Revolution.“ (Turrini Zl. 1320)

Jedoch, und hier hält es der Schriftsteller wie mit gesellschaftlichen Funktionen von Autorschaft, habe der Autor nicht die Pflicht, Diskurse zu begründen, da dies wiederum der Freiheit der Literatur widerspreche. Peter Turrini selbst kann sich ein schriftstellerisches Dasein ohne gesellschaftspolitisches Engagement indes nicht vorstellen. Er kann jedoch nicht bestätigen, dass diese Form von Engagement auch ein Anliegen der jüngeren Autorengeneration ist.

„Also immer wieder haben wir wirkungsvolle oder wirkungslosere Dinge gemacht, aber immer war es ein Hineinwirken in die Gesellschaft. Ich weiß nicht, ob viele junge Autoren und Autorinnen das überhaupt noch wollen, ob sie diesen Kampf oder Krieg mit der Gesellschaft noch suchen, weil ihnen das zu schwierig erscheint oder noch weniger Geld einbringt, das weiß ich. (...) Ich für meine Person kann nur sagen, ich könnte mir mein Dasein als Schriftsteller nicht denken, ohne auch das Dasein anderer Menschen, nämlich die soziale Frage, mit zu stellen.“ (Turrini Zl. 1299)

Autonomie des Autors

Dass der Verlag Themen seines literarischen Schaffens initiiert, ist für Peter Turrini nicht denkbar. Wohl aber kann der Literat diese Vorgangsweise bei jüngeren Autoren beobachten, die sich vorgeschlagener Themen annehmen, um sich zu etablieren.

„Für mich ist dieser Gedanke abartig. Würde ein Verleger zu mir sagen, wir machen aber jetzt Ratgeber und du musst einen Ratgeber über das perfekte Nasenbohren schreiben, dann wäre für mich das abstrus. Insofern, als noch nie in meinem ganzen Schriftstellerleben nicht ich der Urheber meiner eigenen Empfindungen war und insofern der eigenen Absicht, etwas zu machen. Weil ja auch die Motive, etwas zu machen, in meinem Zorn, in meiner Enttäuschung, in meiner Traurigkeit, in meiner Liebe oder wo immer liegen und die kann ich mir ja nicht abholen wie bei einer Samenbank im Verlag. (Turrini Zl. 1245)

Nach der Fertigstellung eines Textes sei es überdies üblich, mit Verlegern und Lektoren ins Gespräch zu kommen, was für Peter Turrini eine *„ästhetische Debatter unter Menschen ist, die man schätzt“*. (Turrini Zl. 1258)

Der Autor und das Internet

Autorschaft im Internet steht Peter Turrini eher kritisch gegenüber. Den Boom, dass durch Literaturblogs im Internet im Prinzip jeder zum Autor eines Textes werden kann, bezeichnet der Schriftsteller als Selbstüberhöhung.

„Ich habe gar nichts dagegen, dass Leute das probieren, ich war am Anfang, mit fünfzehn, sechszehn ein Stümper. Aber dass die Literatur Kategorien hat, dass sie etwas mit einem Umgang mit der Sprache und vielleicht sogar mit einem meisterlichen Umgang mit der Sprache zu tun hat, das wird in dieser Verfügungsgesellschaft, in der überall so Hobbykurse für das Schreiben stattfinden, einfach negiert.“ (Turrini Zl. 1132)

Dilettantismus in der Literatur und ein in seiner Position geschwächter Autor sind für Peter Turrini die Konsequenzen der Digitalisierung, setzt man sie in Bezug zur Autorschaft.

„Wenn sie heute einmal alles, jedes Buch und alles herunter saugen können, weil Google das längst digitalisiert hat, ist einfach der Autor in der allerschwächsten Position.“ (Turrini Zl. 1126)

Veränderungen im Literaturbetrieb

Peter Turrini berichtet im Wesentlichen von zwei Tendenzen, die seit dem Beginn seiner literarischen Tätigkeiten zu beobachten sind. Zum einen sei es zu einer Machtverschiebung innerhalb des Theaters gekommen. Das Primat des geschriebenen Textes sei tendenziell durch Dramaturgen und Regisseure nicht mehr vorhanden, da sich diese die Freiheit nehmen würden, Texte eines Autors einfach umzuschreiben.

„Die Domäne des Dichters, in der Theatergemeinschaft Regie, Bühnenbild, Kostüm und eben Theaterdichter, ist die Sprache. Wenn man ihm die auch noch wegnimmt, das ist so, wie wenn man einer Kostümbildnerin die Kostüme wegnehmen würde und sagen, du kannst Daumen drehen oder Kaffee holen. Ich übertreibe jetzt ein bisschen. Aber wenn sie mich fragen, was hat sich gravierend verändert, nicht in der Musik, weil Noten schreiben kann kaum jemand. Also herrscht so ein grundsätzlicher Respekt bei den

Symphonien, nicht hinein zu komponieren. Einen Bleistift in der Hand halten kann fast jeder Depp. Also ist die Vorstellung der Verfügbarkeit von Sprache größer und darunter leide ich sehr und wie sie merken polemisiere ich auch gerade gegen Hineinschreiber.“
(Turrini Zl. 1021)

Die Gefahr, dass der Autor durch das verlorene Primat des geschriebenen Textes marginalisiert wird, ist für Turrini sehr groß, wobei in diesem Zusammenhang auch die Debatte über das Urheberrecht zu sehen sei, weil sie „in dieser Internetgeneration das Gefühl der kompletten Verfügbarkeit von allem und jedem hervorruft“ (Turrini Zl. 1078) und eine ernstzunehmende Bedrohung für die Position des Autors darstelle.

„Warum fällt den Leuten immer der Autor ein, dem man irgendetwas wegnehmen könnte. Immer muss man ihm irgendetwas rauben, Musik oder Sätze et cetera. Also das ist eine für den Autor bedrohliche und gefährliche Entwicklung. Früher habe ich Bedrohungen eher durch die politische Zensur erlebt. Wo eben Parteien massiv in den siebziger und achtziger Jahren versucht haben, gegen Filme und Stücke von mir aufzutreten, Verbote zu erwirken et cetera. Inzwischen sind es die Menschen, die einfach sagen, mich interessiert das Urheberrecht nicht. (...) Aber grundsätzlich, die Position des Autors, und ich glaube, da sind wir an einem wesentlichen Punkt, und ich grenze es hauptsächlich ein auf den Dramatiker, ist in der postmodernen Gesellschaft durch den Versuch der Aufhebung, Eingrenzung, Aushebelung des Urheberrechtes wirklich bedroht.“ (Turrini Zl. 1095)

Fällt das Urheberrecht, ist Peter Turrini davon überzeugt, dass sich viele Autoren von ihrer schriftstellerischen Arbeit abwenden.

„Ich kann ihnen gar nicht sagen (...), was es heißt, ein Theaterstück zu schreiben. Ich sitze hier, zehn Meter von ihnen entfernt, mindestens ein Jahr an einem Stück. Fange meistens gegen Mittag an zu schreiben, schreibe bis Mitternacht, haue das am nächsten Tag wieder alles weg. Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit, kann ich nur sagen. Und diese unendliche Mühe des Kämpfens mit dem Wort und mit dem Satz und mit dem Gefühl, es ist noch nicht gut genug, unbezahlt zu machen und dann kann noch einmal jeder mit dem Text machen, was er will, das ist so beschämend für einen Schriftsteller, ich kann es ihnen gar nicht sagen. Und wenn das der Gang der Dinge und der Welt ist, werden viele nicht mehr schreiben.“ (Turrini Zl. 1169)

Eine weitere Konsequenz wäre eine zunehmende Trivialisierung von Literatur, wobei diese für Peter Turrini immer dann entsteht „wenn die Leute nicht wissen, wovon sie leben sollen“. (Turrini Zl. 1192), was bereits bei jüngeren Autoren der Fall sei. Eine Tendenz, die Turrini in diesem Zusammenhang überdies beobachtet, ist, dass sich die finanziellen Lebensgrundlage von Autoren zunehmend verschlechtere und diese gezwungen seien, außerliterarischen Tätigkeiten nachzugehen.

„Junge Autoren erzählen mir, dass sie gar nicht mehr durchkommen würden, darunter auch ein paar bekannte Namen, mit den Früchten ihrer Arbeit. Also müssen sie sich halt als Früchtchen verdienen irgendwo. Und das ist schrecklich. Das ist schrecklich, weil es an die Substanz der Würde des Autors geht.“ (Turrini Zl. 1201)

Die zweite Entwicklung, die sich für Peter Turrini seit den siebziger Jahren abzeichnet, ist eine Umkehrung der damaligen Freiheitsvorstellungen im gesellschaftlichen und künstlerischen Bereich. Das, was früher Widerstand und Rebellion bedeutete, sei heute **Mainstream**.

„Das, was in den siebziger Jahren bei meinen Uraufführungen schockierend war, zum Beispiel die Nacktheit, ist heute, ich würde fast sagen, fast schon ein Erfordernis. Also es hat sich umgedreht und ich finde es heute revolutionärer, verhüllte Gestalten auf der Bühne vorzuführen als nackte. Aber das muss man auch sagen. Als wir die ersten Aufführungen "Rozznjogd" oder "Magic Afternoon" vom Wolfi Bauer und so weiter hatten, war das für die Leute wirklich ein Schrecken. Inzwischen ist das doch eine ungläubliche Pornografisierung der Gesellschaft auf allen Ebenen. Es gibt ja keine Zeitung mehr, wo nicht die Tutteln rauswinken. Das hat sich völlig verändert auch und was einmal Schock und Widerstand war ist eben heute **Mainstream**. Also kann man nur das Gegenteil wieder machen und nicht in dieser ästhetischen Falle eines längst durchgesetzten Fortschritts oder sogar eines Fortschritts, der sich in sein perverses Gegenteil verkehrt hat, bleiben. Wir haben sexuelle Freiheit gemeint in den siebziger Jahren, daraus ist die Freiheit der Pornografie geworden. Wir haben die Uferlosigkeit gemeint, daraus sind inzwischen TUI-Reisen geworden. Diese Umdrehung von Freiheitsvorstellungen meiner Generation in den siebziger Jahren, die haben sich verkehrt sozusagen in die organisierte Perversion dieser Vorstellungen. (...) Also dieser bürgerliche Magen dieser Gesellschaft frisst ja sehr schnell seine eigenen Verunsicherungen auf und spuckt sie als neues Geschäft wieder aus.“ (Turrini Zl. 1039)

12.5.) Michael Amon

Warum schreiben?

Michael Amon schreibt, *„weil ich geglaubt habe, ich kann damit die Welt verändern.“* (Amon Zl. 1450) Diesen Zugang hatte der Schriftsteller bereits in sehr jungen Jahren. Im katholischen Internet schrieb er seine erste Schülerzeitung. Sein Weg brachte den Schriftsteller später zu den Sozialistischen Mittelschülern, wo er in Zeitungen publizierte. Bald war dem jungen Michael Amon jedoch klar, dass er sich primär literarisch betätigen will und brach seine politische Laufbahn ab. Er selbst sieht sich als klassischer Schriftsteller, der sich für bestimmte gesellschaftspolitische Belange engagiert.

„Aber, ich sehe mich durchaus als der klassische engagierte Schriftsteller, der sich für bestimmte politische Belange einsetzt, der sich auch politisch zu Wort meldet, auch in seinen Romanen, jetzt nicht parteipolitisch, aber die eine Grundierung haben, wo es immer um die Fragen geht: Wie leben Menschen? Was passiert mit Menschen? Also nicht diese klassische österreichische Innerlichkeit, wo jemand sein Seelenheil dreihundert Seiten lang bejammert. Sondern versuchen, zu beschreiben, was außen rum passiert. Vor welchem Hintergrund sich unser Leben eigentlich abspielt. Was der Soundtrack ist, wenn man so will.“ (Amon Zl. 1464)

Autorschaft in der Gegenwart zu beschreiben ist aufgrund ihrer verschiedenen Zugänge für Michael Amon nicht wirklich möglich. Auch deswegen, weil sich Autorschaft bei der jungen Autorengeneration immer weiter ausdifferenziert.

„Ganz schwierig, weil es natürlich sehr unterschiedliche Zugänge gibt. Es gibt den klassischen Schriftsteller, hier sehe ich mich, der einfach das Schreiben betreibt und ein Zentrum hat, das sind Romane, und rund herum irgendwelche anderen Dinge noch macht. Sprich, Essays und für Zeitungen schreiben. Aber ich denke, dass es das, gerade bei der jüngeren Generation, zwar auch noch gibt, aber es da auch schon welche gibt die das ganze mehr als Pop-Art sehen. Das heißt, die ähnlich wie in einer Band Rockmusik machen. Wobei ich persönlich glaube, dass das ein falscher Ansatz ist, weil das nicht funktionieren kann. Rockmusik kann ich relativ leicht konsumieren, aber Literatur erfordert immer einen Mindestaufwand an Zeit, an Denken. Rockmusik ist einfacher konsumierbar als Literatur, bei der auch eine gewisse Anstrengung da ist.“ (Amon Zl. 1434)

Funktion von Autorschaft

Für Michael Amon gibt es viele unterschiedliche auktoriale Ausprägungen und würde Autorschaft deswegen keinen bestimmten Zweck zuschreiben. Für ihn selbst ist literarisches Arbeiten nur sinnvoll, wenn man sich als Autor gesellschaftspolitisch engagiert.

„Also ich glaube, dass es verschiedene, wirklich auch legitime unterschiedliche Zugänge gibt. Es ist durchaus legitim, schöne Lyrik zu schreiben über Blumen und Bienchen, aber es ist nur nicht meins. Das halte ich irgendwie für sinnlos, das würde mich nicht interessieren. Also mich interessiert, was Literatur bewirken kann. Sie kann nicht viel bewirken, das muss man auch sagen, aber doch letztlich geht es um den Versuch, den Leuten irgendetwas mitzuteilen.“ (Amon Zl. 1475)

Der gesellschaftliche Mehrwert von Autorschaft liegt für Michael Amon in einer Bestärkungsfunktion und in einer Möglichkeit der Identifikation durch Literatur, die daraus resultiert.

„Ich meine, man schreibt ja viele Bücher auch deshalb, weil, das ist meine Erfahrung, es irrsinnig viele Leute gibt, die für ihr Leben insofern daraus gewinnen, als sie sagen, da gibt es noch jemanden anderen, der so denkt und fühlt wie ich. Oder, die ähnliche Empfindungen haben in der Welt. Der auch manche Dinge als absurd empfindet, wie ich, oder als so verrückt empfindet oder als falsch empfindet, oder als richtig oder was auch immer. Ich glaube auch, dass diese Bestätigungsfunktion, die gute Literatur hat, oder auch Verunsicherungsfunktion manchmal, Dinge sind, die kann man nicht aus der Welt schaffen. Und das kann glaube ich nur Literatur leisten. Das kann Musik nicht.“ (Amon Zl. 2099)

Der Autor als Diskursbegründer

Als Autor eine Diskussion in der Gesellschaft zu begründen wird laut Michael Amon zunehmend schwieriger. Hinzu komme, dass wirklich große Debatten nicht initiiert werden können, da sich die Politik dagegen verwehre.

„Das große Problem ist, dass alles unglaublich kurzatmig wurde, ich merke das bei Kommentaren in der Zeitung. Also Diskussionen laufen einfach nicht länger als vierzehn Tage, dann interessiert es die Zeitung nicht nimmer mehr.“ (Amon Zl. 2153)

An sich besitzt für Michael Amon Autorschaft jedoch durchaus die Fähigkeit, die Meinungshoheit in einer Gesellschaft einzunehmen. Vor allem dann, wenn sich einige Autoren zusammenschließen und bewusst gegen oder für ein gesellschaftspolitisch relevantes Thema anschreiben.

„Aber was ich schon glaube ist, dass es gelungen ist, vielen Autoren, gemeinsam etwas zu bewirken. Man kann ja davon ausgehen, dass die Mehrzahl, die überwiegende Mehrzahl der schreibenden Menschen eher Links oder in der Mitte steht. Also die meisten haben mit Neoliberalismus und diesen Sachen wenig am Hut. Aber ich denke schon, dass durch dieses dauernde Anschreiben, durch dieses immer wieder Kommentieren, dieses immer wieder darauf hinweisen, da jetzt schon langsam auch im Denken eine Kehrtwende stattfindet. Und ich glaube, das haben nicht zuletzt auch literarische Autoren, indem sie Schicksale dargestellt haben, indem sie Romane darüber geschrieben haben, auch mit ewegt. Da bin ich mir schon ziemlich sicher. Vor allem, die es bewusst wissend als politische Autoren gemacht haben.“ (Amon Zl. 2175)

Autonomie des Autors

Michael Amon ist *„in der glücklichen Lage“* (Amon Zl. 1732), Themen, die Inhalt seiner Werke sind, selbst zu setzen. Als gesellschaftspolitisch engagierter Autor, ein Anspruch, der sich auch in seiner Literatur widerspiegelt, machte Michael Amon jedoch bereits die Erfahrung, dass ein Manuskript von einem seiner Verleger nicht angenommen wurde. Die Konsequenz daraus war, dass der Schriftsteller zu einem anderen Verlag wechselte und sich damit die Autonomie über sein eigenes literarisches Schaffen sicherte.

„Im Endeffekt war es, weil ihnen das Buch politisch nicht gepasst hat, weil der Krimi eine Abrechnung mit Blau-Schwarz war. Mich hat nicht interessiert, einen hunderttausendsten Agata Kristi Krimi zu schreiben, wo irgendeiner nachdenkt, wer es gewesen sein könnte. Das hat mich überhaupt nicht interessiert in Wirklichkeit. Ich habe also dann in Wirklichkeit ein Sittenbild über diese ganzen Korruptionsgeschichten gemacht und halt ein paar Leute umbringen lassen. Das ist da irgendwie mitgerannt. Und das hat ihnen überhaupt nicht gefallen. Dazu kam, dass ich es gewagt habe, die Person eines Kardinals zu persiflieren.“ (Amon Zl. 1766)

Der Autor und das Internet

Für Michael Amon sind Literatur im Netz und der Umstand, dass durch die Digitalisierung die Möglichkeit für jeden besteht, Literaturblogs zu betreiben, eine Form der Demokratisierung.

„Das ist eine Form der Demokratisierung, wobei ich es auch insofern skeptisch sehe, als ich ganz einfach glaube, dass viel davon nicht gelesen wird. Aber wenn jemandem Spaß macht, soll er schreiben. Es haben auch viele Leute Gedichte und Erzählungen geschrieben und in der Lade liegen gehabt.“ (Amon Zl. 1854)

Der Entwicklung der Autorschaft im Internet steht Michael Amon positiv gegenüber. Überhaupt ist der Begriff der Literatur für den Schriftsteller ohnehin ein sehr offener. Denn nur Qualität der Literatur im Internet würde letztendlich entscheiden, ob diese neue Form auch ihre Leser findet.

„Die moderne Lyrik findet dort statt uns sonst nirgends in Wirklichkeit. Ich behaupte, dass die letzten dreißig Jahre in der deutschen Sprache oder auch überhaupt alles, was an Lyrik stattfand, in Wirklichkeit in der Musik stattfand. Das heißt, die ganze Frage Singer, Songwriter stellt sich für mich auch. Das ist für mich zum Teil Literatur. Also ich habe da einen relativ offenen Literaturbegriff. Ich finde, die Leser merken ja dann eh, was dilettantisch ist, was sie nicht lesen wollen. Und dann gibt es eine bestimmte Leserschaft, die erreichen wir Profiautoren eh nicht. Die wollen Dilettantisches lesen. Und die werden bestens bedient. Also warum soll es das nicht geben.“ (Amon Zl. 1867)

Jedoch verwehrt sich Michael Amon gegen den Gedanken, dass jeder, der im Internet Texte veröffentlicht, bereits ein Schriftsteller ist. Denn für ihn ist Autorschaft mit einer bestimmten Lebensweise verbunden.

„Das ist jetzt eine Debatte, die ich auch im P.E.N. derzeit führe, weil die Frage lautet, ob jeder, der ein Gedicht absondert, schon ein Dichter ist. Und ich bin der Meinung, es gehört eine gewisse Form dazu. Es ist schon eine Lebensweise auch. Also als Autor oder Autorin hat man eine bestimmte Art zu leben. Es muss das Schreiben schon zentraler Punkt im Leben sein. Ob es dann gelingt oder nicht gelingt, ist dann eine andere Frage. Ob es dann gut oder schlecht ist, ist dann auch eine andere Frage. Jemand, der heute nur so, weil es halt so ist, heute male ich drei Bilder und dann in einem Jahr wieder einmal. Das sind kein Maler und keine Malerin. Und jemand, der

*irgendwann einmal irgendwo was hinschreibt, ist deswegen noch kein Schriftsteller.
(Amon Zl.1904)*

Veränderungen im Literaturbetrieb

Die größte Veränderung im Literaturbetrieb liegt für Michael Amon in den ökonomischen Lebensgrundlagen von Autorschaft, bedingt durch den Wegfall von Verdienstmöglichkeiten in Literaturzeitschriften sowie im Zeitungswesen oder dem Verschwinden von bezahlten Lesungen in Schulen. Hinzu komme, dass das Verbreitungsmedium der klassischen Lesung, *„also da sitzt vorne einer und liest ernst, aber meistens unbeholfen aus einem Text vor“* (Amon Zl. 1574), weitgehend überholt sei.

„Sonst gibt es nichts. Und ähnlich ist es auch bei Buchbesprechungen. Es gibt zwar drei oder vier Zeitungen, wie „Volltext“ oder „Buchkritik“, aber die erscheinen de facto alle unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Das heißt, es gibt kein Transportmedium für Literatur in Österreich. In Deutschland gibt es ein paar zumindest mit Groß-Feuilleton, aber das fehlt in Österreich völlig.“ (Amon Zl. 1551)

Außerdem sei der Literaturbetrieb *„gealtert“* (Amon Zl. 1607) und es werde zunehmend schwieriger, sich als Schriftsteller ein Leben lang im Literaturbetrieb zu positionieren.

„Es wird seit zehn bis fünfzehn Jahren alle Jahre wieder irgendein neues Fräulein Wunder durch die Landschaft getrieben, aber die verschwinden offensichtlich so schnell wie sie auftauchen. Es ist inzwischen schwieriger für viele Autoren geworden, so etwas wie ein Lebenswerk darzustellen. Das heißt, diese lebenslangen Verlagsbindungen fallen eigentlich weg. Schafft fast niemand mehr.“ (Amon Zl. 1607)

Auch neue Vertriebsformen hätten bewirkt, dass der Eintritt in den literarischen Betrieb erleichtert wurde.

„Noch dazu mit den jetzigen Mitteln, wo ja, wer meint, dass er muss, veröffentlichen kann. Das kommt ja dazu. Welche Qualität das dann hat, ich glaube schon, dass Verlage da eine Funktion haben. Früher war der Eintritt in die Welt der Literatur schwieriger. Es hat irgendjemanden geben müssen, mit Sachverstand, der gesagt hat, ich finde das gut. Jetzt kennen natürlich alle diese Ablehnungsschreiben, zu hunderten, die man auch bekommt. Aber irgendwo, in irgendeinem Verlag gibt es dann jemanden, der sagt, ja, mir gefällt das. (...) Aber irgendwann kommt dann doch die Lektorin oder

der Lektor, der oder die dann sagt, ja, mir gefällt das, ich finde das okay. Und das war die Einstiegsschwelle, die fällt da völlig weg.“(Amon Zl. 1627)

Ferner beobachtet Michael Amon eine Trivialisierung von Literatur, wobei er dadurch die Existenz des professionellen Autors nicht gefährdet sieht.

„Aber wie gesagt, es gibt auch für diese Form des Dilettantismus ein Publikum. Das muss man einfach sagen. Und das können wir als professionelle Autoren und Autorinnen nicht befriedigen. Ich kann mich nicht hinsetzen und bewusst ein dilettantisches Buch schreiben. Also ein klassisches Beispiel ist dieses „Shades of Grey“, das ist ja wirklich durch und durch dilettantisch. Aber das hat sein Publikum. Ein Profipornoautor hätte das nie so hingebraucht. Das hat einfach ein Publikum. Weil die Leute das Gefühl haben, das habe ich selber geschrieben, das könnte ich geschrieben haben. Das ist für manche unglaublich wichtig.“(Amon Zl. 1913)

Durch diese Entwicklung der Trivialisierung von Literatur mutiere der Autor jedoch immer mehr zum „Content-Erzeuger“ (Amon Zl. 2084).

„Und jetzt ist natürlich wie gesagt das Problem bei uns als Autoren, dass wir ja Content-Verwerter werden sollen, also Content-Erzeuger. Wir sind die Einzigen, die Ideen haben, und da setzen sich alle drauf. Es wird ein Buch daraus gemacht, es wird eine CD daraus gemacht, es wird ein Film daraus gemacht, es wird ein Getränk daraus gemacht und noch ein Leiberl dazu. System Harry Potter, das wäre ihnen am liebsten. Nur glaube ich, dass das nicht wirklich mit Literatur vereinbar ist. Da gibt es irgendwo eine Grenze, eine natürliche. Und dort ist dann, glaube ich, auch die Grenze bei der Frage, wie weit man es trivialisieren kann.“ (Amon Zl. 2082)

12.6.) Elisabeth Reichart

Warum schreiben?

Elisabeth Reichart schreibt, *„weil ich irgendetwas ausdrücken will. Mehr ist dazu nicht zu sagen. Und weil ich unglücklich bin, wenn ich mich nicht ausdrücke. (Reichart Zl. 2220)* Für die Schriftstellerin ist Schreiben eine Bereicherung für das Leben. Dabei hat sich die Freude am Erzählen schon in sehr jungen Jahren gezeigt.

„Vorher habe ich mündlich erzählt, wie ich noch nicht schreiben konnte. Das hatte ich vergessen. Das hat mir eine Schulfreundin letztes Mal erzählt, also vor einiger Zeit schon. Dass ich am Schulweg schon Romane in Fortsetzungen oder Geschichten in Fortsetzungen erzählt habe. Und dann habe ich mich auch daran erinnert, wenn wir so gestanden sind an einem bestimmten Platz und es recht spannend war, habe ich gesagt: So, morgen geht es weiter. Das ist mir dann wieder eingefallen. (lacht)“ (Reichart Zl. 2229)

Die Autorin würde Autorschaft in der Gegenwart *„allgemein einmal gar nicht“ (Reichart Zl. 2206)* beschreiben. Für sich selbst verbindet sie damit ein selbstbestimmtes Leben.

„Für mich heißt es einfach ein selbstbestimmtes Leben. Was zum Beispiel eine Schwierigkeit ist, weil ich ja alles aus mir holen muss. Also im Gegensatz zum Journalismus, die immer was vorgegeben bekommen. Also ein Außenobjekt. Ich habe ja nur das Innere. Manchmal habe ich Außengeschichten gewählt, die Druskowitz als bestes Beispiel, aber trotzdem muss ich mir sie ja dann verinnerlichen, bevor ich über sie schreiben kann. Trotzdem ist es für mich das Selbstbestimmte.“ (Reichart Zl. 2206)

Diese Autonomie versteht Elisabeth Reichart sehr umfassend. Als Autorin sei es beispielsweise möglich, den Rhythmus oder die Intensität des Arbeitens unabhängig von anderen Faktoren zu gestalten. Das Einzige, was die literarische Tätigkeit einschränken könne, sei man selbst.

Also in allem einfach. Sei es vom Rhythmus, sei es, was ich arbeiten will, wie viel ich arbeiten will. Das einzige, was mich behindern kann, bin ich selbst, wenn mir nichts einfällt. Solche Zeiten gibt es natürlich auch. Aber ich meine das ganz umfassend. (Reichart Zl. 2214)

Funktion von Autorschaft

Die Aufgabe des Autors sieht Elisabeth Reichart darin, sich selbst herauszufordern und sich, was den Leser betrifft, in der literarischen Tätigkeit nicht zu wiederholen. In diesem Zusammenhang vergleicht die Schriftstellerin Literatur mit Wasser, das für Blumen notwendig ist, um nicht zu verblühen. Von ähnlicher Bedeutung sei Literatur auch für die Menschen.

„Das kann ich auch nur wieder für mich sagen. Wenn ich mir vorstelle, ich wäre aufgewachsen ohne Herausforderung der Literatur, also ohne diesen riesen Horizont oder ohne Poesie oder ohne Musik, das gilt wieder für alle Künste natürlich. Das ist wie Blumen Wasser brauchen. Also an sich ist der Mensch da, aber ohne, dass man ihn ernährt, jetzt nicht nur körperlich sondern auch geistig, verdirbt er oder geht ein oder verblüht. Und so ist es mit der Literatur auch.“ (Reichart Zl. 2248)

Die Faszination für ein Thema, das die Autorin eine längere Zeit gedanklich beschäftigt ist die Prämisse für Elisabeth Reicharts Schreiben. Die Aufgabe des Schriftstellers sieht sie darin, diese eigene Faszination für ein Motiv durch die literarische Arbeit vermitteln zu können und dafür die richtige ästhetische Form zu finden.

„Weil je mehr ich geschrieben habe, desto weniger kann ich schreiben. Ich will mich ja nicht wiederholen. Und ich suche immer etwas, das mich so fasziniert, dass ich ein Jahr mindestens daran bleiben kann. Manchmal dauert es länger. Und, ja, diese Faszination auch dann vielleicht rüberbringen. In irgendeiner Form. Also ich würde nie etwas schreiben, was mich selber nicht fasziniert. Und die Herausforderung liegt darin, sich faszinieren zu lassen, dann dranzubleiben und die richtige Form dafür zu finden. Manchmal geht das einher mit Melodien. Oder Rhythmus, meist etwas Musikalisches. Und die Geduld, zu warten, bis das kommt, eine Herausforderung. Weil ohne dem wird es stümperhaft, das sind dann die abgebrochenen Manuskripte.“ (Reichart Zl. 2255)

Der Autor als Diskursbegründer

Als Autorin einen gesellschaftlichen Diskurs zu begründen setzt für Elisabeth Reichart einen gewissen Grad an Berühmtheit voraus. Etwas, das sich laut der Schriftstellerin zu früher verändert hätte. Insofern, als Autoren in den neunziger Jahren dezidiert dazu angehalten wurden, sich gesellschaftspolitisch zu äußern. Heute bestehe auf einen gesellschaftspolitisch engagierten Schriftsteller kein Bedarf mehr.

„Es erscheinen keine Essay-Bände mehr. Jemand wie Jelinek veröffentlicht heute ein Pamphlet, dann wird darauf reagiert. Aber das macht sie jetzt im Internet. Aber diese Essay-Bände, wo man zu einem Thema die Autoren eingeladen hat, die gibt es nicht mehr. Ich habe letztes Mal mit einem Kollegen geredet, der erzählt hat, dass sein Verlag gesagt hat, dass er ja keinen Essay-Band mehr machen soll, den drucken sie nicht. Also sie würden ihn drucken bei den ganz Berühmten, das glaube ich schon. Aber sonst, das Thema ist gesellschaftlich tabuisiert quasi. Es ist kein Interesse mehr da.“ (Reichart Zl. 2293)

Autonomie des Autors

Elisabeth Reichart hat die künstlerische Freiheit, Themen ihrer auktorialen Arbeit selbst zu wählen. Eine Freiheit, die sich die Schriftstellerin jedoch selbst ermöglicht. Nachdem ein Manuskript aufgrund von Themenmotiven von einem ihrer Verleger nicht angenommen wurde, wechselte die Literatin als Konsequenz und im Sinne ihrer künstlerischen Selbstbestimmtheit zu einem anderen Verlag.

„Es geht nur um Geld bei diesen großen Verlagen und um sonst gar nichts. Da braucht man sich nicht einbilden, es geht um Literatur.“ (Reichart Zl. 2369)

Nach diesem Vorkommnis hat sich die Schriftstellerin für einen kleineren Verlag entschieden, bei dem sie, geht es um die Themensetzung in ihrem Schreiben, autonom arbeiten kann.

Und seitdem bleibe ich auch dort, weil ich diese Erfahrung nicht allzu oft brauche. Die haben zwar höhere Auflagen, aber was nutzt mir das, wenn ich plötzlich verkaufbar schreiben muss. (Reichart Zl. 2384)

Abschließend lässt sich feststellen, dass Autonomie in der Themenwahl für Elisabeth Reichart direkt verbunden ist mit dem Wesen von Autorschaft.

„Also ich kann ja nichts schreiben, wohinter ich nicht stehe. Oder ich will es nicht. Ich weiß nicht, ob ich es könnte, ich habe es nicht probiert. Aber dafür bin ich nicht Schriftstellerin geworden, damit ich mich wieder anpasse. Was auch immer. Einer Vermutung, einem ökonomischen Plan. Keine Ahnung an was.“ (Reichart Zl. 2389)

Der Autor und das Internet

Für Elisabeth Reichart haben Autorschaft im Internet oder Literaturblogs ihre Daseinsberechtigung. Es sei nicht die Form, wodurch Literatur entsteht, entscheidend, sondern einzig allein die Qualität. Durch Literatur im Netz sieht sie auch den Autor nicht marginalisiert, denn es entscheide sich letztendlich am Buchmarkt, ob sich der jeweilige Verfasser von Texten im Internet auch durchsetze. Die Fähigkeit, schreiben zu können, müsse man ohnehin erst beweisen. Anders ist ihre Meinung bezüglich der E-Books, die im engen Zusammenhang mit dem Urheberrecht zu sehen seien.

„Das betrifft einfach die Rechte und die sind ja erkämpft worden. Es ist ja nicht so, als ob uns die irgendetwas geschenkt hätte.“ (Reichart Zl. 2348)

Die Schriftstellerin ist der Meinung, dass diese neue Form der Verfügbarkeit und Verbreitung von Literatur die ökonomische Existenz des Autors gefährde.

„Dann würden wir Schneeschaufeln gehen. Das glaube ich wirklich. Ohne dem. Es fällt sowieso nach einer gewissen Zeit, nach siebzig Jahren oder so. Das finde ich vielleicht zu lange, das müsste nicht so lange sein. Also ich weiß nicht, wie viele Generationen erben, das ist absurd. Aber sozusagen bis zum Tod zumindest oder wenn Kinder da sind vielleicht bis zum Tod der Kinder, keine Ahnung. Das könnte man flexibler gestalten, die Zeit. Aber wenn das fällt in unserem Alltag und dazu diese neuen Produkte, dann wird es wie in Russland. Dann gehen wir wieder in den Untergrund.“ (Reichart Zl. 2354)

Veränderungen im Literaturbetrieb

Fragt man die Literatin nach Veränderungen im Literaturbetrieb im Vergleich zu den achtziger Jahren nennt Elisabeth Reichart ihr Schreiben, das sich am meisten verändert hätte.

„Ich würde sagen, es ist einfach lockerer, leichter, humorvoller, so in diese Richtung.“ (Reichart Zl. 2306)

Weitere Veränderungen beobachtet die Autorin in Zusammenhang mit den ökonomischen Rahmenbedingungen von Autorschaft. So hätte man im Rundfunk Honorare gekürzt und im Theater wäre es heute schier unmöglich für Frauen, aufgeführt zu werden. Eine Ausnahme sieht Elisabeth Reichart bei jungen Autorinnen, die, um sich zu etablieren, eine Co-Autorschaft mit Theaterhäusern eingehen.

„Ja, beim Rundfunk, die haben zum Beispiel die Hörspielhonorare um die Hälfte gekürzt. Oder im Theater, da haben ja Frauen fast überhaupt keine Chance mehr. Außer die Jelinek. Oder ganz junge Autorinnen. Das gibt es schon auch. So kleinere Bühnen, die entdecken wollen und sich dann ganz Junge suchen, mit denen sie arbeiten können, damit sie auch sozusagen Coautoren sind. Das ist so eine Tendenz. Aber sonst ist das vorbei, ist das für alle vorbei, nicht nur für mich.“ (Reichart Zl. 2310)

Eine Gefahr für den Literaturbetrieb und eine damit einhergehende Veränderung diagnostiziert Elisabeth Reichart durch den aufkommenden Trend der E-Books.

„Ja und die nächste Herausforderung sind wahrscheinlich diese E-Books, die da lauern. Also ich war in Russland, wie sie da gemailt haben und dort geht der Buchmarkt dadurch total ein. Die glauben, dass das toll ist, wenn sie ein neues Buch ins Internet stellen. Und da bricht das wirklich zusammen. Da gehen die Verlage reihenweise ein oder reduzieren das Programm, weil sie sagen, nein, wir können die Bücher nicht mehr verkaufen. Die verkaufen hundert Stück und dann ist es aus. Wenn das bei uns auch kommt.“ (Reichart Zl. 2315)

13.) Resümee und Ausblick

Funktion von Autorschaft

Die Frage nach den Funktionen von Autorschaft wurde im theoretischen Teil dieser Arbeit im Zusammenhang mit der literaturtheoretischen These von der Rückkehr des Autors¹⁴² behandelt. Sie geht der Annahme nach, dass der subjektive Autor das Feld der Literatur ordnet und die Fähigkeit besitzt, Literatur mit Lebens- und Wertvorstellungen auszustatten.¹⁴³ Jannidis et al legen hierfür einen Entwurf vor, der sechs Funktionen mit dem Bezug auf den Autor beinhaltet, die von einer raum-zeitlichen Konstituierung von Bedeutung bis hin zur alleinigen Interpretationseinheit für das Erschließen von Texten reichen. (siehe Kapitel 6)

Die vorliegende Untersuchung hat in diesem Zusammenhang ergeben, dass es sich bei der Ermittlung von Funktionen von Autorschaft wohl immer nur um einen Versuch handeln kann, nicht aber um allgemeingültige Zuschreibungen. Autorschaft nämlich ein feststehendes Programm an Funktionen und Aufgaben zuzuschreiben, wäre aufgrund der unterschiedlichen Zugangsweisen und Ausprägungen, die mit der Subjektivität des jeweiligen Autors zu tun haben, weder sinnvoll noch möglich.

„Es gibt Autoren, die ihre Kunst so produzieren, wie die Seidenraupe ihre Seide spinnt oder wie die Biene ihre Waben baut. Die haben keinen Plan, sie tun das einfach. Sie haben in ihrer Seele sozusagen eine Seite, die einfach zu schwingen beginnt, wenn sie sich durch die Realität begeben.“ (Menasse Zl. 322)

Anna Mitgutsch und Peter Turrini untermauern diese These, indem sie sich darin einig sind, dass Autorschaft und mit ihr Literatur primär keinem Zweck und keiner Funktion unterliegen. Denn Autorschaft sei *„nicht dazu da, etwas bei irgendwem oder irgendwo zu bewirken.“* (Mitgutsch Zl. 675) und geht es generell um die Debatte, welche Aufgaben ein Autor zu übernehmen hat, *„würde ich einmal sagen, gar keine.“* (Turrini Zl. 939)

„Aber wenn wir von vorneherein der Literatur einen Zweck, einen poetischen, einen sozialen, einen humanen, unterstellen, ist dieses seltene, einmalige Kind der Freiheit schon an einem Arme amputiert.“ (Turrini Zl. 981)

¹⁴² Vgl. Jannidis, Fotis et al: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999.

¹⁴³ Vgl. Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. 2000. S. 7.

Dass man der Kunst nichts vorschreiben soll, bedeutet für Anna Mitgutsch und Peter Turrini jedoch nicht, dass sich der einzelne Autor keine selbstgewählten Aufgaben für die Gesellschaft oder unmittelbar für die Literatur suchen kann. Demgemäß kann sich Peter Turrini den nicht engagierten Autor für sich selbst gar nicht vorstellen. In dieses Verständnis reiht sich auch Michael Amon ein, der, ohne sich gesellschaftspolitisch zu engagieren, keinen Sinn in der eigenen Autorschaft sehen würde. Die in den Interviews genannten und rein subjektiv begründeten Funktionen von Autorschaft und damit einhergehend das jeweilige schriftstellerische Selbstverständnis lassen den Schluss zu, dass alle sechs befragten Schriftsteller auch im gegenwärtigen Literaturbetrieb in die Tradition der gesellschaftspolitisch engagierten Autoren in Österreich einzuordnen sind. An dieser Stelle könnte man den Befund anstellen, dass erfahrene Schriftsteller in Österreich mit Autorschaft eine Art gesellschaftspolitisches Engagement verbinden, insofern, als die überwiegende Mehrheit der befragten Schriftsteller eher idealistische Funktionen, wie Bewusstseinsbildung oder das Anschreiben gegen die Vernichtung von menschlicher Erinnerung, für sich gewählt haben und ihre primäre Motivation nicht darin begründet ist, Berühmtheit zu erlangen, ökonomisches Kapital (siehe Kapitel 9.1) zu akkumulieren oder Texte zu produzieren, die mit Systemen der Ordnung, staatlichen oder religiösen Ursprungs, korrelieren. (siehe Kapitel 10) Die Frage nach der Beschaffenheit einer Gesellschaft und sozialpolitischen Aspekten wird in ihrer Literatur stets mitgedacht.

„Ich kann nicht sagen, dass ich eine Revolution herbeiführen will, was aber im Prinzip schon meine Absicht wäre, mein Wunsch wäre. Aber ich weiß, dass das nicht alleine geht und auch nicht mit literarischen Mitteln. Ich kann sie bestenfalls begleiten oder ich kann auf die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung hinweisen.“ (Hackl Zl. 225)

Der Autor als Diskursbegründer

Ausgehend von der Überlegung, ob die Bedeutung von Autorschaft in der Gegenwart noch das Ausmaß erreicht, gesellschaftliche Diskurse durch Literatur begründen zu können oder, um mit Foucault zu sprechen, wirklich darauf Einfluss nehmen zu können, was „aus der unendlichen Masse des Sagbaren, zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Kultur tatsächlich gesagt wird“¹⁴⁴ (siehe Kapitel 2), kann konstatiert

¹⁴⁴ Precht, Peter und Franz Peter Burkard (HG.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung. 2008. S. 117

werden, dass die Mehrheit der befragten Schriftsteller den Autor in der Gegenwart durchaus in der Lage sieht, gesellschaftliche Diskussionen zwar nicht „*ex nihilo*“ (Menasse Zl. 578) in Gang zu setzen, wohl aber in bestehende Diskurse einzugreifen.

Dabei geht es für Peter Turrini in diesen Überlegungen jedoch nicht darum, ob dies für den Autor in der Gegenwart noch möglich ist, sondern, ob er es tut.

„Ich glaube, man hat als Autor, wenn man sich schon die Freiheit nimmt, ja, ein Gewerbe auszuüben, das sozusagen frei ist, dann muss man sich aber auch frei von Vorsichten machen. Weil sonst, ja, was ist dann die Freiheit der Kunst? Wenn ich sage: Darf's ein bissl mehr sein?“ (Turrini Zl. 1347)

Michael Amon gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass es für den Autor immer schwieriger wird, Initiator von gesellschaftlichen Debatten zu sein, nicht zuletzt deswegen, da das Interesse von Seiten der Politik nicht gegeben sei. Für Elisabeth Reichart setzt die Möglichkeit einer Meinungshoheit von Autoren wiederum einen gewissen Grad an Berühmtheit voraus. Eine Argumentation, die der Theorie des literarischen Feldes von Bourdieu entspricht, wonach die Position und Bedeutungsmacht eines Autors im Feld auch vom symbolischen Kapital, sprich „Ressourcen (...) von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens“¹⁴⁵, abhängt.

Die These von Juliane Vogel, wonach in Österreich Diskurse staatlicher sowie religiöser Institutionen literarische Diskurse überlagern und einschränken (siehe Kapitel 10), kann hier nur bedingt bestätigt werden. Laut den Angaben der befragten Schriftsteller waren und sind es zwar mitunter politische Institutionen, die versuchen, literarische Diskurse zu verhindern oder einzugrenzen, dass es jedoch in Österreich eine Tradition gibt, gesellschaftspolitische Diskurse literarisch zu begründen und sich gegen die vorherrschenden Strukturbedingungen zu wenden, kann durch die Untersuchung bestätigt werden.

„Es gibt Stücke von mir, die am Burgtheater gespielt wurden, die dann in Parlamentsdebatten verboten werden sollten und so weiter. Also ich kann sagen, in meinem Leben hat die Literatur sehr oft in gesellschaftliche Fragen hineingewirkt.“ (Turrini Zl. 1359)

¹⁴⁵ Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. 1983. S. 191.

Autonomie des Autors

Für alle sechs befragten Autoren ist es undenkbar, nicht selbst Initiator von Themen im eigenen literarischen Arbeiten zu sein.

„Für mich ist dieser Gedanke abartig. Würde ein Verleger zu mir sagen, wir machen aber jetzt Ratgeber und du musst einen Ratgeber über das perfekte Nasenbohren schreiben, dann wäre für mich das abstrus. Insofern, als noch nie in meinem ganzen Schriftstellerleben nicht ich der Urheber meiner eigenen Empfindungen war und insofern der eigenen Absicht, etwas zu machen. Weil ja auch die Motive, etwas zu machen, in meinem Zorn, in meiner Enttäuschung, in meiner Traurigkeit, in meiner Liebe oder wo immer liegen. (Turrini Zl. 1245)

Dieser Autonomieanspruch gegenüber Verlagen hängt mitunter auch mit dem Selbstverständnis von Autorschaft der Befragten zusammen, das wiederum stark mit einer selbstbestimmten Lebensweise einhergeht. Die Auswahl eines thematischen Rahmens für ein Werk passiere selbstreferentiell und sei Ausdruck eigener Gedanken und Empfindungen, die dann in einem „ästhetischen Kampf“ (Turrini Zl. 947) mit sich selbst literarisch in Worte und Sätze verpackt werden.

„Also ich kann ja nichts schreiben, wohinter ich nicht stehe. Oder ich will es nicht. Ich weiß nicht, ob ich es könnte, ich habe es nicht probiert. Aber dafür bin ich nicht Schriftstellerin geworden, damit ich mich wieder anpasse. Was auch immer. Einer Vermutung, einem ökonomischen Plan. (Reichart Zl. 2389)

Dennoch kann durch die Untersuchung davon ausgegangen werden, dass die Autonomie von Autoren gegenüber Verlagen nicht wirklich gegeben ist. Es scheint, als ob nur dann von einer künstlerischen Freiheit die Rede sei kann, wenn Autoren diese für sich auch aktiv einfordern und gegebenenfalls auch bereit sind, Verlage für ein selbstbestimmtes Arbeiten zu wechseln. Dass nämlich Verleger nicht versuchen, auf die Themensetzung im Sinne der Leserschaft Einfluss zu nehmen, kann nicht bestätigt werden. So wurde beispielsweise bei zwei von sechs Autoren ein fertiges Manuskript vom eigenen Verlag abgelehnt. Nichtsdestotrotz berichteten vier von sechs Autoren von einer guten Zusammenarbeit mit Verlegern und Lektoren.

Damit liegt auch die Vermutung nahe, dass die Verlagspolitik vor allem bei jüngeren Autoren noch größeren Einfluss hat, da sich diese durch das Annehmen eines vorgeschlagenen Themas den Eintritt in den Literaturbetrieb erhoffen.

„Es geht nur um Geld bei diesen großen Verlagen und um sonst gar nichts. Da braucht man sich nicht einbilden, es geht um Literatur.“ (Reichart Zl. 2369)

Auch angedacht werden muss in diesem Zusammenhang, inwieweit sich die Verlagspolitik auf die Werke von bewusst gesellschaftspolitisch engagierten Autoren auswirkt, die weder einem Genre noch einer für den Markt vorhersehbaren Leserschaft dienen und in weiterer Folge, was dieses thematische Einflussnehmen von Seiten der Verlage für die ästhetischen Voraussetzungen von Literatur selbst bedeutet.

„Und das ist schon ein Problem für Autoren, glaube ich. Sie kommen auch von der Industrie her extrem unter Druck. Weil es ist immer ein Seiltanz zwischen den kommerziellen Interessen der Verlage und den künstlerischen Interessen der Autoren.“ (Amon Zl. 1995)

Der Autor und das Internet

Die Digitalisierung und neue technologische Verbreitungswege haben es erleichtert, Texte von Autoren zu bearbeiten oder eigene Texte zu verbreiten. Damit ist die Eintrittsschwelle zu Kunst und Kultur gesunken und die Möglichkeiten, der eigenen Kreativität eine Plattform zu bieten, enorm angewachsen. (siehe Kapitel 7)

Welche Auswirkungen diese Entwicklung für Autorschaft hat, wird von den befragten Autoren der Untersuchung unterschiedlich interpretiert. Erich Hackl wertet die Verbreitung von Texten im Internet in Literaturblogs als schriftstellerische Tätigkeit, wobei sich die literarische Form dieser digitalen Texte seiner Meinung nach eher auf Essays und Aufsätze beschränkt. Auch Robert Menasse sieht in der Wertigkeit zwischen gedruckter und digitaler Literatur keinen Unterschied. Digitale Formen von Literatur und die Möglichkeit, eigene Texte problemlos im Internet zu verbreiten ist für Michael Amon eine Form der Demokratisierung und steht dieser Entwicklung eher positiv gegenüber. Marginalisiert sieht er den professionellen Schriftsteller dadurch nicht, da sich erst durch die Qualität eines Textes entscheiden würde, was schließlich als Literatur definiert werden kann. Jedoch aber ist für Michael Amon der Gedanke, dass das Schreiben eines Textes im Internet genügt, um sich als Autor ausweisen zu können, nicht legitim. Denn für ihn bedingt Autorschaft eine bestimmte Lebensweise und

Kontinuität in der literarischen Produktion. Auch für Elisabeth Reichart hat Literatur im Internet Berechtigung. Ihrer Meinung sei nicht die Form, wodurch ein Text entsteht, entscheidend, sondern seine Qualität, da sich dadurch ohnehin entscheide, wer sich schließlich mit dem Etikett des Autors am Buchmarkt durchsetzen könne.

Anders wertet dies Anna Mitgutsch, für die es keine schriftstellerische Tätigkeit darstellt, im Internet Texte zu produzieren. Die Unvereinbarkeit liegt für die Schriftstellerin dabei nicht im Schreibakt selbst, denn jeder hätte prinzipiell die Freiheit, zu schreiben. Jeden geschriebenen Text jedoch als Kunst oder Literatur zu bewerten und damit dessen Produzenten zum Autor zu stilisieren, sei ein falscher Zugang. Dieser Argumentation schließt sich auch Peter Turrini an, der digitaler Literatur, oder der Tendenz, dass durch die neuen digitalen Vertriebsformen nahezu jeder zum Autor werden kann, nur durch die Tatsache, dass jemand Texte schreibt und in das Internet stellt, kritisch gegenübersteht. Diese breit gefasste Definition von Autorschaft durch digitale Verbreitungswege ist für Peter Turrini ferner die Ursache dafür, dass Literatur zunehmend dilettantische Formen annimmt. Der Dramatiker sieht den professionellen Autor dadurch in einer seiner schwächsten Positionen.

Dass der Autor in diesen neuen digitalen Vertriebsformen eine Art Renaissance erlebt oder in ihnen weiter fortlebt (siehe Kapitel 7), kann durch die vorliegende Untersuchung nicht ausreichend bestätigt werden. Insofern, als die Mehrheit der Experten diesen der Netzliteratur zugrundeliegenden sehr breit gefassten Begriff von Autorschaft eher kritisch gegenüberstehen. Es hat sich gezeigt, dass die befragten Schriftsteller mit Autorschaft eine bestimmte Lebensweise, eine Kontinuität in der literarischen Produktion, gewisse Qualitätsstandards im Text sowie die Verbreitung von Literatur in gedruckter Form verbinden. Prämissen, die auf digitale Literatur oder das Schreiben im Internet nicht immer zutreffen.

Auch die These, dass das Internet von Autoren ausschließlich oder überwiegend zur Selbstinszenierung genutzt wird (siehe Kapitel 7) kann in Österreich nicht verallgemeinert werden. Bei der vorliegenden Untersuchung stellte sich bereits bei der Kontaktaufnahme mit Autoren heraus, dass die Mehrzahl der dem Sampling entsprechenden Autoren in Österreich weitestgehend im World Wide Web nicht präsent ist. Weder durch persönliche Seiten oder Literaturblogs, noch durch Autorenweblogs oder Profile in sozialen Netzwerken. Die Möglichkeit für den Leser, sich über Autoren im Netz zu informieren, bleibt weitestgehend durch Internetseiten von Verlagen, die

meist Kurzbiografien, Rezensionen und eine Werkübersicht vom jeweiligen Autor zum Inhalt haben, beschränkt. Ferner konnte beobachtet werden, dass die dem Sampling entsprechende Autorengruppe sich weitgehend für andere Vertriebskanäle ihres literarischen Schaffens entscheidet, als das Internet. Von einem „digitalen Autor“¹⁴⁶, grenzt man es auf die ältere und bereits etablierte Autorengeneration ein, kann in Österreich also nicht die Rede sein.

Veränderungen im Literaturbetrieb

Bei der Frage nach beobachteten Veränderungen im Literaturbetrieb und in der eigenen Autorschaft ergab sich ein auffallend einheitliches Bild, das den Befund eines Paradigmenwechsels durchaus zulässt. So ist die zunehmende Trivialisierung von Literatur eine jener Thematiken, die in den Gesprächen mit den Schriftstellern mit Abstand am häufigsten genannt sowie am emotionalsten debattiert wurde.

„Man könnte sagen, dass die Literatur dabei ist, auszusterben oder sich so zu wandeln, dass sie eigentlich aufhört, die Literatur zu sein, die wir bisher gewohnt sind.“ (Hackl Zl. 109)

„Es gibt sozusagen gar nicht mehr diese klassischen Typisierungen, der Literatur- und Kulturbegriff ist so ausgeweitet worden, dass schon so vieles darunter fällt, mit dem man dann auch mehr Geschäft machen kann.“ (Menasse Zl. 433)

„Trivialisierung in einem Maß, die man sich vor zwanzig Jahren noch gar nicht vorstellen hat können, die aber von der Öffentlichkeit goutiert wird.“ (Mitgutsch Zl. 757)

„Wenn wir zu zählen beginnen, bei einer Rosamunde Pilcher angefangen, dann bleibt eigentlich von dem, was wir unter Literatur verstehen, ja nur mehr ganz, ganz wenig über.“ (Amon Zl. 1517)

Darauf aufbauend kann festgestellt werden, dass die Ursachen für diese Tendenz einerseits in einem sich verändernden Zugang zur Autorschaft selbst sowie andererseits in einer allumfassenden Kommerzialisierung des Literaturbetriebs liegen. So habe sich laut den befragten Experten der Zugang zum Autorberuf weitgehend geändert. Hätte man sich früher für die auktoriale Tätigkeit mit philosophischen Traditionen und

¹⁴⁶ Vgl. Hartling, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript. 2009.

Gesellschaftstheorien auseinandergesetzt, würde man sich heute eher auf eine schriftstellerische Ausbildung verlassen, die einem das richtige Schreiben lehrt. Hinzu komme die Bewegung, dass sich nahezu jeder, der einen kreativen oder weniger kreativen Text produziert, als Autor wahrnimmt.

„Heute gehen junge Menschen, die Schriftsteller werden wollen, nicht auf das Philosophische Institut oder auf die Germanistik, sondern sie gehen in Schreibschulen (...) und lernen, dass sie nicht so viele Adjektive verwenden sollen. (Menasse Zl. 448)

„Mich sprechen Leute beim Einkaufen (...) an und sagen: Herr Turrini, ich bin auch Schriftsteller, Schriftstellerin, ich habe zuerst in Geras einen Bastelkurs gemacht, dann habe ich einen Sprachkurs gemacht und so weiter. Größenwahn ist da entstanden.“ (Turrini Zl. 1137)

„Jeder glaubt, jeder kann mitreden, wenn es um Literatur geht, weil jeder Deutsch kann. Irgendwie, mehr oder weniger. Das heißt, jeder maßt sich eine Meinung an, jeder glaubt, schreiben zu können. Inzwischen sind wir in einer Gesellschaft, wo jeder glaubt, jede banale Äußerung, bloß weil er oder sie sie von sich gibt, ist schon hohe Literatur.“ (Mitgutsch Zl. 765)

Der Schluss liegt damit nahe, dass sich dieser veränderte und aufgeweichte Zugang zum Schreiben auch auf das Bild des Autors in der Gegenwart auswirkt. Man kann davon ausgehen, dass der repräsentative Autor einer Epoche oder einer bestimmten Zeit dadurch noch weiter in die Unbedeutsamkeit rückt, zum anderen aber auch, dass der traditionelle Typus des Autors damit das Moment seiner Originalität und Authentizität verliert. Das Individualitätsmodell innerhalb der bereits theoretisch dargelegten Autorschafts-Modelle (siehe Kapitel 3.4.) scheint damit in der Gegenwart ad absurdum geführt. Denn wenn jeder zum Autor werden kann, löst sich sogleich die Frage nach einer schöpferischen Instanz weitgehend auf.

Ausgehend von der Theorie des literarischen Feldes, welche der Annahme einhergeht, „dass gerade die ästhetische Besonderheit eines literarischen Textes einen sozialen Akt darstellt, mit dem sich der jeweilige Autor primär zu einer Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft verhält, der der Autoren“¹⁴⁷, kann die Entwicklung einer sehr breit definierten Betrachtungsweise von Autorschaft in der Gegenwart jedoch ein wenig relativiert werden. Denn auch das Selbstverständnis der befragten Schriftsteller lässt

¹⁴⁷ Joch, Markus: Literatursoziologie/Feldtheorie. 2009. S. 385

erkennen, dass sie als Experten der auktorialen Lebenswelt mit Autorschaft mehr verbinden als die einfache Produktion von Worten und Sätzen, nämlich vor allem auch eine ästhetische Auseinandersetzung mit Sprache.

„Aber dass die Literatur Kategorien hat, dass sie etwas mit einem Umgang mit der Sprache und vielleicht sogar mit einem meisterlichen Umgang mit der Sprache zu tun hat, das wird in dieser Verfügungsgesellschaft, in der überall so Hobbykurse für das Schreiben stattfinden, einfach negiert.“ (Turrini Zl. 1134)

Eine weitere Folgeerscheinung der zunehmenden Trivialisierung und Kommerzialisierung von Literatur ist laut vier der befragten Experten außerdem, dass der gesellschaftliche Anspruch auf den politisch engagierten Autor zwar nicht ganz, aber weitgehend verschwunden ist.

Ein Aspekt, der jedoch womöglich weitreichendere Konsequenzen für Autorschaft mit sich zieht, ist die Beobachtung der Befragten, dass sich viele Literaten, vorwiegend junge Autoren, die sich im Literaturbetrieb etablieren oder einfach überleben wollen, in den Dienst der Verkaufs- und Absatzzahlen stellen lassen.

„Mein Vorwurf an die Literatur, an diejenigen, die heute so ganz hochgejubelt werden, ist, dass sie sich mehr als die anderen Kunstspaten, mehr als die Musik und mehr als die darstellende Kunst, eigentlich dem Durchschnittsgeschmack anprostituieren.“ (Mitgutsch Zl. 797)

Was diese Entwicklung für den Autor in der Zukunft bedeutet, zeichnet sich für zwei der befragten Schriftsteller bereits deutlich ab. So werde er zunehmend zum Dienstleister, von dem man verlangt, leicht konsumierbare Literatur zu produzieren. Zum Content-Verwerter sozusagen, durch dessen Kreativität möglichst viel Kapital gewonnen werden soll. Hier könnte man demnach das Inventar der wichtigsten Autorschafts-Modelle, vorgelegt von Jannidis et al (siehe Kapitel 6), erweitern, indem man es, verstärkt und festigt sich dieses Verständnis des Autorbegriffs noch zunehmend, durch das Modell des Dienstleisters ergänzt.

Das Autorschafts-Konzept, wonach der Autor ein spezielles Eigentumsrecht an seinen Texten hat und mit ihm ein einklagbares und mit Vergütungsansprüchen verbundenes Urheberrecht (siehe Kapitel 3.7.), scheint ebenfalls in Zukunft Gefahr zu laufen, an Bedeutung zu verlieren. Besonders in der Dramatik sei das Primat des geschriebenen

Textes bereits verkommen und auch die Vorstellung der kompletten Verfügbarkeit von Werken erlebe laut den Angaben der Experten Konjunktur. Die Debatte um den Fall des Urheberrechts scheint für Autorschaft dabei eine ernstzunehmende Bedrohung darzustellen. Fällt das Urheberrecht nämlich komplett, und in diesem Punkt ist sich die Mehrheit der befragten Schriftsteller einig, würden viele Autoren zum Schreiben aufhören. Aus dem weniger künstlerisch motivierten als pragmatischen Grund, dem Autor damit die ökonomische Lebensgrundlage zu nehmen.

„Wenn man jetzt die österreichische Literatur ansieht, wo man eh schon zu weinen kommt, in Wirklichkeit. Und auch in Deutschland ist es eigentlich so. Es gibt ja nicht so viele Autoren, die sagen können, ich lebe nur vom Schreiben meiner Bücher. Die kann man zählen im ganzen deutschen Sprachraum.“ (Amon 1532)

Dabei sind die antizipierten Auswirkungen dieses Szenarios, nämlich, dass Autoren immer mehr an ökonomischem Kapital verlieren (siehe Kapitel 9.1.), wohl bereits weitgehend Realität. Neben schwindenden Einnahmequellen sei es laut der Experten für Schriftsteller zunehmend schwieriger, die eingenommene Position im literarischen Feld (siehe Kapitel 9) aufrechtzuerhalten. Ein Lebenswerk zu schaffen, sei so gut wie unmöglich geworden.

„Das ist übrigens ein großes Problem für Autoren geworden: Wie schaffe ich als Autor einen Lebenszyklus zu überleben? Also wie bleibe ich wirklich ein Leben lang ein Autor und als solcher auch bekannt. Das wird immer schwieriger.“ (Amon Zl. 2009)

Demnach scheint die These plausibel, dass Autorschaft in der Gegenwart noch sehr eng an das traditionelle Autorschafts-Konzept (siehe Kapitel 3) gebunden ist, wonach der individuelle Autor die alleinige Verfügungsmacht über seine Texte hat. Werden jedoch die beobachteten Tendenzen wie die Trivialisierung und Kommerzialisierung von Literatur sowie die sehr breit gefasste Auffassung von Autorschaft noch weiter vorangetrieben und sich antizipierende Szenarien wie der Fall des Urheberrechts bewahrheiten, könnte sich die literaturtheoretische Debatte um das Subjekt des Autors schon bald erübrigen. Insofern, als dann der Autor nicht aus textimmanenten, sondern außerliterarischen Gründen hinter den Text zurücktreten muss.

14.) Literaturverzeichnis

Albrecht, Monika und Dirk, Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften. München: Piper. 2005.

Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2005.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam: Stuttgart. 2009. S.181-197.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. 1999.

Brosius, Hans et al : Methoden der empirischen Kommunikationsforschung – Eine Einführung. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2008.

Baur, Uwe: Kontinuität – Diskontinuität. Die Zäsuren 1933 -1938 -1945 im österreichischen literarischen Leben. Zum Problem des Begriffs „literarische Epoche“. In: Schmidt-Dengler et al: Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien. Berlin: Erich Schmidt. 1995.

Begemann, Christian: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 44-61.

Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital In: Kreckel,Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt Sonderband 2. Göttingen: Schwartz. 1983. S. 183-198

Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002.

Dörner, Andreas und Ludgera Vogt: Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1994.

Erhart, Walter: Einführung. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 327-333.

Erler, Michael: Platon. München: Beck. 2006.

Flick et al.: Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2004.

Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2007.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam: Stuttgart. 2009. S. 194- 232.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 2001.

Hartling, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript. 2009.

Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1999.

Ingold, Felix Philipp: Autorschaft und Management. Eine poetologische Skizze. Wien: Droschl. 1993.

Ingold, Felix: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München: Carl Hanser. 1992.

Jannidis, Fotis et al: Autor und Interpretation. In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. 2009. 2000. S. 8ff.

Jannidis, Fotis: Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext. In: Jannidis et al (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erinnerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999. S.353-390.

Jannidis, Fotis et al: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999.

Jannidis et al: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Jannidis, Fotis et al: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999. S. 3-37.

Jannidis et al: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam: Stuttgart. 2000.

Joch, Markus: Literatursoziologie/Feldtheorie. In: Jost, Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin: de Gruyter. 2009. S. 385-421.

Kaszynski, Stefan H.: Kurze Geschichte der österreichischen Literatur. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2012.

Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. Konzepte einer Theorie. Tübingen: Francke. 1998.

Lauer, Gerhard: Die zwei Schriften des Hypertexts. In: Jannidis et al: Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie. De Gruyter: Berlin. 2003. S. 527-558.

Liebsch, Katharina: Identität und Habitus. In: Korte, Hermann und Bernhard Schäfers (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 6. Erweiterte und aktualisierte Auflage. Opladen: Leske + Budrich. 2002. S. 67-84.

Livingston, Paisley: Art and Intention: A Philosophical Study. Oxford: Clarendon. 2007.

Mann, Thomas: Reden und Aufsätze. Band 2. Frankfurt: S. Fisher. 1960.

Martens, Gunter: Autor – Autorisation – Authentizität. Terminologische Überlegungen zu drei Grundbegriffen der Editionsphilologie. In: Bein et al (Hg.) Autor – Autorisation – Authentizität. Niemeyer: Tübingen. 2004. S. 39-50.

Menasse, Robert: Nation ohne Nationalliteratur? Einige Anmerkungen zur österreichischen Literatur und ihrer Rezeption. In: Manuskripte. Jahrgang 33. Heft 119. (1993) S. 113-23.

Müller, Ulrich: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters. In: Ingold, Felix Philipp/Wunderlich Werner (Hg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. UVK: St. Gallen. 1995. S. 17-32.

Przyborski, Aglaja und Monika Wohlrab-Sah: Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. München: Oldenbourg. 2010.

Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur >>fonction classificatrice<< Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 521-539.

Paulsen, Kerstin: Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.) Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Königshausen & Neumann: Würzburg. 2007. S. 257- 270.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St.Pölten: Residenz Verlag. 2010.

Tomasevskij, Thomas: Literatur und Biografie. In: Jannidis et al (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam: Stuttgart. 2009. S.46- 64

Treibel, Annette: Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. 5., aktualisierte und verbesserte Auflage. Opladen: Leske + Budrich. 2000.

Vogel, Juliane: Portable Poetics oder: „Kennst Du das Wörtchen Ordnung nicht?“ Neue Anmerkungen zu einem Thema der österreichischen Literatur. In: In: Manuskripte. Jahrgang 33. Heft 119. (1993). S. 105-112.

Weber, Stefan: (Basis-)Theorien für die Medienwissenschaft. In: Weber, Stefan (Hg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz: UVK. 2003. S. 11-48.

Wetzel, Michael: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyrights. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 278-290.

Winko, Simone: Autor-Funktionen. Zur argumentativen Verwendung von Autorkonzepten in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar: Metzler. 2002. S. 334-354.

Winko, Simone: Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien. In: Jannidis et al (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erinnerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer. 1999. S. 511-534.

Zeman, Herbert: Symptome der Literatur Österreichs – Geistigkeit und historische Entwicklung. In: Zeman, Herbert (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. 1999. S. 656-670.

Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Studienverlag. 2008.

Internetquellen: Abrufbar unter (in) :

Platon: Ion: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Ion>. Abgerufen am 09. 10. 2012.

Handke, Peter: „Wer einmal versagt im Schreiben hat immer versagt.“ Die Zeit Online. <http://www.zeit.de/1989/10/wer-einmal-versagt-im-schreiben-hat-fuer-immer-versagt/seite-11>. 1989. Abgerufen am 11. 12. 2012.

Literaturhaus Wien: Österreichische AutorInnen - Biografien Werke Links. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3498>. Abgerufen am 03.01. 2013.

15.) Abstract

„Warum schreiben?“, „Funktion von Autorschaft“ und „Der Autor und das Internet“ sind Themen, die in der vorliegenden Arbeit neben anderen Aspekten von Autorschaft in der Gegenwart reflektiert wurden. Um einen Einblick in das Selbstverständnis und den außerliterarischen Bedingungen von Autorschaft in Österreich gewinnen zu können, wurden sechs erfahrene Autoren in der Rolle als Experten mithilfe von Leitfadeninterviews über ihre Lebenswelt als Schriftsteller befragt. Basierend auf diesen Gesprächen konnten sich abzeichnende Entwicklungen und Trends von Autorschaft in der Gegenwart eruiert und gedanklich weitergeführt werden.

Darüber hinaus behandelt die vorliegende Arbeit in einer theoretischen Auseinandersetzung definitorische Fragen um die Begriffe „Autor“, „Habitus“ und „Diskurs“, bevor tradierte Autorschafts-Modelle, die sich primär aufgrund ihrer Rolle der Autorindividualität differenzieren lassen, erläutert werden. Darüber hinaus wird auch die literaturtheoretische Auseinandersetzung um das Konzept Autor dargestellt. Hier wird besonders auf das poststrukturalistische Diktum vom „Tod des Autors“ eingegangen, nichtsdestoweniger findet jedoch auch die literaturtheoretische Debatte um „Die Rückkehr des Autors“ seine theoretische Verankerung. Schließlich werden auch neue Formen von Autorschaft, wie die des „Digitalen Autors“ diskutiert.

16.) Anhang

16.1. Interviewleitfaden

Themenschwerpunkte: Selbstverständnis – Funktion – Autonomie des Autors

Interview durchgeführt von:	
Ort, Datum:	
Autor:	
Dauer des Interviews:	

- Wie würden Sie den/die AutorIn /die Autorenschaft von heute beschreiben?
- Warum schreiben Sie?
- Welche Aufgaben würden Sie dem/der AutorIn /der Autorenschaft von heute zuschreiben?
- Was muss ein/e AutorIn für die Literatur leisten?
- Welche Stellung nimmt heute der/die AutorIn in der Gesellschaft ein?
- Wenn Autorschaft einen gesellschaftlichen Mehrwert hätte, wie würde dieser Mehrwert aussehen?
- Inwiefern kann man Ihrer Meinung nach als AutorIn gesellschaftliche Diskurse begründen?
- Inwiefern kann man Ihrer Meinung nach als AutorIn in bestehende gesellschaftliche Diskurse Einfluss nehmen?
- Was hat sich in der Arbeit als SchriftstellerIn seit den 80iger Jahren verändert?
- Wie wirkt sich die Verlagspolitik in den Prozess des literarischen Schaffens insbesondere bis zur Veröffentlichung eines Buches mit ein?
- Wirkt sich die Verlagspolitik negativ auf die Autonomie Ihres literarischen Schaffens aus? Wenn ja, inwiefern?

- Was hat sich in der Arbeit als AutorIn durch die Digitalisierung (zum Beispiel Netzliteratur oder Literaturblogs – in denen jeder schreiben und veröffentlichen kann) verändert?
- Glauben Sie, dass sich das Autorenbild, insbesondere die Autorschaft als Profession, durch die Digitalisierung (zum Beispiel Netzliteratur oder Literaturblogs – in denen jeder schreiben und veröffentlichen kann) verändert hat? Wenn ja, inwiefern?

1
2 Experteninterview mit Erich Hackl,
3 österreichischer Schriftsteller,
4 geführt am 12. Dezember 2012 in Wien
5
6
7
8

9 KE: Katrin Egger, die Interviewerin

10 EH: Erich Hackl, der Interviewte

11
12
13
14 KE: Herr Hackl, warum schreiben Sie?

15 EH: Da fangen Sie gleich mit der schwierigsten Frage an, das kann ich fast nicht
16 beantworten, weil sich die Überlegung im Laufe der Jahre geändert hat. Ich kann
17 rückblickend oder fernanalysierend wahrscheinlich über mich selbst sagen, dass man
18 aus einem Mangelgefühl heraus schreibt. Aber aus dem gleichen Mangelgefühl kann
19 man auch andere Dinge tun. Also zum Beispiel aus einem gesellschaftlichen
20 Mangelgefühl oder individuellen. Diese Frage kann ich wirklich nicht beantworten.

21 KE: Wie würden Sie den Autor oder die Autorschaft von heute beschreiben?

22 EH: Ja, was meinen Sie? Sie müssen das mit der Autorschaft für mich ein bisschen
23 genauer präzisieren.

24 KE: Ist er Urheber? Ist er ein Genie? Kann jeder schreiben? Hat der Autor so etwas wie
25 einen Wahrheitsanspruch?

26 EH: Na gut, das ist jetzt eine Definitionsfrage. Ich weiß nicht, ob der Autor das gleiche
27 ist wie der Schriftsteller zum Beispiel. Man verwendet das häufig als Synonym. Wenn
28 man das als Synonym verwendet, könnte man sagen, dass sich das mit einem
29 Wahrheitsanspruch verbindet. Wenn er aber nur als Verfasser gedacht wird, wie es
30 vielleicht auch sehr häufig vorkommt, dann würde ich diesen Wahrheitsanspruch nicht
31 nennen. Weil Sie können auch sagen, der Autor einer Festschrift oder der Autor eines
32 Heftchenromans zum Beispiel. Das würde sich wahrscheinlich nicht mit diesem

33 Anspruch auf Wahrheit ausgehen, glaube ich. Das ist einfach ein Terminus technicus
34 hätte ich gesagt.

35 KE: Und welche Aufgaben würden Sie dem Autor, der Autorenschaft zuschreiben?

36 HE: Subjektiv für mich?

37 KE: Ja.

38 EH: Nun gut. Da würde ich wahrscheinlich darauf beharren, auf diesen Anspruch auf
39 Wahrheit, die zwar eine subjektive Wahrheit ist, aber trotzdem. Was noch zuschreiben.
40 Alles andere ist dann schon eine sehr persönliche Auslegung. Oder ich würde sagen,
41 dass würde jetzt auf mich zutreffen. Dass ich von einem literarischen Text und damit
42 auch vom Autor oder von der Autorin eines solchen verlange, dass er oder sie mir
43 Kenntnis vermittelt. Das wäre es wahrscheinlich.

44 KE: Kenntnis von der Welt?

45 EH: Ja, genau.

46 KE: Und was muss ein Autor für die Literatur selbst leisten?

47 EH: Ja, das wäre immer noch diese Kenntnis, glaube ich. Ich habe das schon im
48 literarischen Sinn gemeint. Wenn ich jetzt ausgehe von dem, was das Gros der Literatur,
49 die als literarisch bezeichnet wird, Belletristik oder so, was das Gros dieser Literatur
50 vermittelt, ist dies sicher nicht die Kenntnis von der Welt. Wenn ich jetzt vor allem an
51 die Schauerliteratur denke. Also der Großteil von dem, was veröffentlicht wird, und was
52 ein Etikett einer literarischen Gattung trägt, vermittelt mir das nicht. Das ist sozusagen
53 dann eher, was man gutwillig als Unterhaltung bezeichnet oder als Amusement, als
54 Zerstreuung, ein bisschen böartiger. Und da fehlt dann diese Kenntnis. Wobei die
55 Kenntnis natürlich auch zweierlei sein kann. Die Kenntnis kann auch im sehr
56 vordergründigen Sinn sein, indem ich zum Beispiel einen Roman über eine bestimmte
57 Periode lese. Sagen wir über die Zeit des Nationalsozialismus, auf dem Territorium, das
58 heute Österreich ist. Dass ich da einiges erfahre über die Menschen, die hier gelebt
59 haben und sich hier bewegt haben zum Beispiel. Ihre Empfindungen. Es kann aber auch
60 einfach die Kenntnis von menschlichem Verhalten sein, die ganz unabhängig ist von
61 einer bestimmten Zeit oder so. Oder es kann auch die Kenntnis von bestimmten

62 Tugenden sein et cetera. Also etwas, das hinausgeht über die einfache Reproduktion der
63 Welt, so, wie sie uns normalerweise dargestellt wird.

64 KE: Können Sie mir über die Stellung des Autors in der Gesellschaft berichten?

65 EH: So abstrakt auch wiederum, oder unvermittelt. Ich weiß nicht, ob ich Ihnen hier
66 etwas berichten kann, was ein Quäntchen Originalität besitzt, oder was sie nicht selbst
67 auch wissen.

68 KE: Hat ein Autor Starstatus. Ist ein Autor ein Star?

69 EH: Autoren sind in unserer Gegenwart dann Stars, wenn sie das haben, was man
70 Erfolg bezeichnet. Weil alle Menschen, die Erfolg haben, beträchtlichen Erfolg haben,
71 als Stars angesehen werden. Weil sie als solche vermittelt werden. Weil die
72 Gesellschaft, die herrschende, kapitalistische, spätkapitalistische darauf beruht, dass sie
73 solche Stars reproduziert. Weil quasi das Außergewöhnliche etwas ist, was
74 berichtenswert ist und etwas, das es wert ist, dass sich jemand damit identifiziert. Aber
75 jetzt in dem Fall nicht Kraft einer Ausübung einer bestimmten beruflichen Tätigkeit. Sie
76 können zwei Autoren haben, die für sie sehr ähnlich sind, vielleicht sogar verwechselbar
77 und der oder die eine ist ein Star und die andere nicht. Weil die eine einfach das besitzt,
78 was man Erfolg nennt.

79 KE: Wenn Autorschaft einen gesellschaftlichen Mehrwert hätte, wie würde dieser
80 Mehrwert aussehen?

81 EH: Einen gesellschaftlichen Mehrwert. Autorschaft haben Sie gefragt?

82 KE: Ja.

83 EH: Ja, Autorschaft. Der Mehrwert ist in erster Instanz, wenn ich jetzt an den Autor/die
84 Autorin selbst denke, der, dass er oder sie die Möglichkeit besitzt, rein aufgrund der
85 Eigengesetzlichkeit des Berufes, sich Gedanken zu machen über das, was Menschen
86 machen und wie Menschen empfinden. Alleine oder miteinander. Das ist etwas, was
87 sich andere Menschen einfach nicht in diesem Ausmaß überlegen können oder nicht die
88 Zeit dazu haben oder zumindest nicht gestalten können, weil sie einer anderen Tätigkeit
89 nachgehen müssen. Das ist der gesellschaftliche Mehrwert von Seiten der Produktion.

90 KE: Inwiefern kann man Ihrer Meinung nach als Autor gesellschaftliche Diskurse
91 begründen?

92 EH: Sie setzen einen Autorbegriff voraus, der für mich immer noch sehr vielschichtig
93 ist. Aber wenn man jetzt sozusagen den Autor mit dem Schriftsteller, nicht mit dem
94 Urheber irgendeines Textes gleichsetzt, dann kann ich ihn nach wie vor im öffentlichen
95 Raum begründen, also im medial vermittelten Raum. Ich kann, durch etwas das ich
96 schreibe, was dann in der Zeitung oder normalerweise in der Zeitung abgedruckt wird,
97 unter Umständen eine Diskussion, Diskurs ist ein Leerbegriff, entfachen.

98 KE: Also Sie glauben schon, dass das als Autor möglich ist?

99 EH: Ich glaube, es ist oft genug passiert. Das andere, worauf Sie vielleicht auch
100 abzielen, ist sozusagen durch eine literarische Arbeit und nicht durch einen Artikel,
101 nicht durch einen Aufsatz.

102 KE: Genau. Also nicht durch Publikationen in Zeitungen.

103 EH: Das ist eine Definitionsfrage. Ich würde schon sagen, nur dürfen Sie nicht
104 vergessen, dass sich dieser Diskurs sozusagen in der Zeit abspielt. Also dass das dann
105 wahrscheinlich vielleicht der Autor, die Autorin selbst nicht unbedingt mehr erleben
106 muss. Ich würde fast eher sagen, er begründet eine literarische Tradition, die jemand
107 anderer aufnimmt oder die erkannt wird, erst ein bisschen später. Ein bisschen später
108 heißt auch für unsere Lebenszeit gewaltig später oder zumindest nach der Zeit des
109 Verfassers, der Verfasserin. Das ist relativ unverändert. Ich glaube nicht, dass das etwas
110 ist, das im Wandel begriffen ist. Man könnte sagen, dass die Literatur dabei ist,
111 auszusterben oder sich so zu wandeln, dass sie eigentlich aufhört, die Literatur zu sein,
112 die wir bisher gewohnt sind. Aufgrund der technologischen Errungenschaften, das weiß
113 ich nicht. Aber wenn man davon ausgeht, dass das im Wandel begriffen ist, dann würde
114 ich sagen, dass der Schreibende diesen, so wie in ihren Worten, Diskurs, begründen
115 kann.

116 KE: Welche ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen fließen in den
117 Prozess des literarischen Schaffens insbesondere bis zur Veröffentlichung eines Buches
118 mit ein. Zum Beispiel die Verlagspolitik.

119
120 EH: Bleiben wir bei den ökonomischen. Letzten Endes ist das Entstehen eines
121 literarischen Textes nicht isoliert zu sehen von den wirtschaftlichen Bedingungen
122 dessen oder derer, die ihn entwirft oder die ihn produziert. Ich müsste wissen, wie Sie es
123 konkreter wünschen.

124 KE: Stichwort Verlagspolitik. Sind Sie in der Themensetzung frei?

125 EH: Ja, doch. Also ich glaube, dass sind alle Autoren, an die sie sich wenden. Oder
126 quasi, die nicht frei sind, würden es nicht erkennen, dass sie nicht frei sind. Warum?
127 Weil normalerweise, wenn der- oder diejenige zu schreiben beginnt sowieso in der
128 Situation des Freiseins auch im negativen Sinn anfängt. Also, ich schreibe einen Text,
129 ein Manuskript und mit diesem Manuskript versuche ich dann einen Verlag zu finden.
130 Dann finde ich ihn, vielleicht auch einen zweiten oder dritten Verlag und dann bleibe
131 ich im Normalfall bei dem Verlag, oder der Verlag bleibt bei mir. Aber das ist ja ein
132 sehr loses Verhältnis, weil der Vertrag für jedes Werk vorsieht, dass ich zuerst dem
133 Verlag das Manuskript anbieten muss. Also das ist die einzige Klausel die es gibt, die
134 weder mir garantiert, dass er es akzeptiert noch ihn daran bindet. Mit dem Vertrag für
135 das erste Buch bekommt der Verlag sozusagen die Garantie, die auch zu brechen wäre,
136 dass ich das nächste Manuskript auch ihm als erstes anbiete. Aber das heißt nicht, dass
137 er es annimmt. Er nimmt es an, so wie in meinem Fall. Ich mach zum Beispiel zehn
138 Bücher und beim elften ist das immer noch genauso. Und jetzt könnte natürlich sein,
139 dass zum Beispiel der Verleger gestorben ist und sozusagen sein Nachfolger oder das
140 Gremium, das sich um ihn gebildet hat, einfach einen Wechsel will oder eine noch
141 stärkere Kommerzialisierung. Weil als der Verlag angefangen hat bei mir, war die Art
142 von Literatur, wie ich sie schreibe, quasi durchaus mehrheitstauglicher als jetzt, wo viel
143 stärker Genreliteratur existiert, dann würde ich sagen „Nein“. Dann müsste ich einen
144 neuen Verlag finden, was in meinem Alter schwierig ist. Welcher Verlag interessiert
145 sich für jemanden, der am Beginn des Alters steht, verstehen sie. Aber mich betrifft das
146 bis jetzt nicht.

147
148 KE: Also Sie fühlen sich vom Verlag nicht unter Druck gesetzt?

149
150 EH: Unter Druck gesetzt überhaupt nicht. Also auch nicht, dass der jetzt gesagt hätte,
151 was ist jetzt, jetzt sind schon drei Jahre vergangen, es ist nichts da. Aber andererseits
152 habe ich auch nicht die Sicherheit sozusagen. Ich muss bei jedem Manuskript, das ist
153 sowieso klar, soweit gehen, dass ich das Gefühl habe, es ist nicht überbietbar, auf diese
154 Art, wie ich es mache.

155

156 KE: Sie haben ja schon in den 80igern publiziert. Deswegen auch meine Frage, weil Sie
157 deswegen für mich als erfahrener Schriftsteller gelten. Was hat sich in der Arbeit als
158 Autor oder als Schriftsteller durch die Digitalisierung verändert?

159 EH: Für mich als Schreibender weniger wie als Lesender, Literatur Verfolgenden. Ich
160 bin ja in einer bestimmten doppelten Situation, wie nicht alle meine Kollegen, dass ich
161 ja eigentlich auch immer schaue, was geschrieben wird und auch über andere Literatur
162 schreibe, vor allem über spanischsprachige. Und ich merke zum Beispiel, was die
163 lateinamerikanische Literatur betrifft, dass da die Blogs sehr große Bedeutung
164 bekommen. Auch im Hinblick auf die Verlagspolitik zum Beispiel, um auf ihre
165 vorherige Frage zurückzukommen. Ich kenne zum Beispiel in Spanien einen Verleger,
166 der eigentlich nur Debütarbeiten von spanisch sprachigen Autoren veröffentlicht und
167 beim Finden von Autoren zu einem sehr großen Teil diese Blogs nützt, also dort
168 praktisch die Autoren entdeckt, die er dann auf Papier publiziert. Man könnte auch bei
169 denen durchaus behaupten, dass man den Einfluss dieser Art Kommunikation auch in
170 ihrer Literatur widerfindet. Also dass sie sehr stark mit Versatzstücken eines Schreibens
171 arbeiten, die sehr schnell erfolgt, die sie Blogs nennen, wo zum Teil, nicht immer, aber
172 zum Teil auch in der Echtzeit gearbeitet wird. Dass es genauso schnell hingeschrieben
173 wird, wie sie's auch lesen. Inwieweit das im deutschen Sprachraum der Fall ist und
174 speziell im österreichischen, weiß ich nicht. Den deutschen verfolge ich zu wenig und
175 im österreichischen ist es mir nicht bekannt.

176 KE: Also ist das für Sie auch schriftstellerische Tätigkeit.

177 EH: Der Schreibprozess?

178 KE: Ja

179 EH: Natürlich. Ich glaube überhaupt, so blöd es klingt, die eigentliche schriftstellerische
180 Tätigkeit oder Autorenschaft, um bei ihrem Begriff zu bleiben, umfasst, glaube ich,
181 geringeren Anteil der Zeit. Der größere ist letzten Endes immer verbunden mit dem, zu
182 schauen, was Kollegen, in dem Fall, in Blogs, wenn ich an Lateinamerika denke, was da
183 passiert. Oder wenn sie an das Schreiben dort denken, ist ja der Anspruch darauf, dass
184 es Literatur ist. Normalerweise ist es im engeren Sinn ja nicht kreative Literatur sondern
185 meistens geht es in die Richtung des Essays, des Aufsatzes, finde ich, in Blogs.
186 Vielleicht haben sie andere Erfahrung, aber was ich sozusagen gerade in Lateinamerika

187 gesehen habe ist weniger, dass sie Primärtexte oder Gedichte ins Netz stellen als dass
188 sie stärker ins essayhafte gehende schreiben.

189 KE: Können Sie mir noch berichten, was sich in der Zeit als Schriftsteller geändert hat?
190 Zu früher?

191 EH: Das ist schwierig, weil ich mir da selbst im Weg stehe. Weil man sich selbst auch
192 zu nahe ist. Aber weil Sie auch gerade die Digitalisierung genannt haben, was in meine
193 schriftstellerische Lebenszeit fällt, ist ja praktisch das Aufkommen des Computers und
194 damit verbunden einfach das Arbeiten am Computer, das unmittelbare Schreiben. Ich
195 habe vorher fast immer direkt auf der Schreibmaschine geschrieben und schreibe seit
196 langem direkt am Computer. Am Anfang habe ich das noch immer ausgedruckt und das
197 Gefühl gehabt, ich muss das auf Papier machen. Inzwischen habe ich das Gefühl, ich
198 sehe auf Papier weniger als auf dem Bildschirm. Auch dieser Korrekturprozess, darüber
199 gibt es auch mehrere Essays, Enzensberger war einer der Ersten, der darüber
200 geschrieben hat, der hat es damals auch noch negativ gesehen, dass man viele Dinge
201 übersieht und das kann auch durchaus sein, dass das Schreiben am Bildschirm zu einem
202 Qualitätsverlust, zu einer geringeren Sorgfalt geführt hat. Ich glaube nicht, dass es mit
203 den technologischen Veränderungen zusammenhängt, sondern mit den technologischen
204 Veränderungen zusammenhängenden anderen gesellschaftlichen oder ökonomischen
205 Umwälzungsprozessen, dass nämlich auch die Beschleunigung zugenommen hat, nicht
206 nur auf dem künstlerischen Gebiet, sondern gesamtgesellschaftlich. Das heißt, jede
207 menschliche Tätigkeit ist einer stärkeren Beschleunigung unterworfen. Die Menschen
208 machen mehr in derselben Zeit. Und es stürzen auch mehr Sachen auf sie herein, es
209 müssen mehr Sachen gleichzeitig fertig werden. Und genauso passiert das auch in der
210 künstlerischen Tätigkeit. Und das ist es, was dazu führt, dass eine geringere Sorgfalt
211 herrscht. Das glaube ich schon. Aber nicht sozusagen das Medium, das Mittel ist schuld,
212 das Instrument ist schuld, da glaube ich irrt Enzensberger. Aber zum Beispiel
213 andererseits beim Übersetzen, was ich ja auch tue, beim literarischen Übersetzen, denke
214 ich mir oft, mein Gott, wie habe ich früher gearbeitet. Ich nehme an, dass es vielleicht
215 schon aufgrund dieses neuen Mediums, da es sich ja nach wie vor verändert, sich bei
216 mir auch die Arbeits-, nicht nur –weise, sondern auch die Arbeitsintensität verändert
217 hat. Das heißt, dass ich unkonzentrierter bin, also eigentlich in einer unkonzentrierteren
218 Arbeit stehe. Das heißt, ich gehe öfter über etwas drüber, weil ich ja die Möglichkeit
219 habe, unmittelbar drüber zugehen. Während es vorher mit viel größerem Aufwand

220 verbunden war, wenn ich mit der Schreibmaschine geschrieben habe, etwas darüber zu
221 kleben. Das mag schon zusammenhängen. Nur traue ich mich das auch nicht definitiv
222 zu sagen, weil ich ja in diesem Werkprozess auch gealtert bin, das heißt, ich bin ja auch
223 als Altersgründen unkonzentrierter als ich mit Dreißig war. Das ist, was mir dazu
224 einfällt.

225 KE: Was ist der Anspruch ihrer Literatur?

226 EH: Ich kann nicht sagen, dass ich eine Revolution herbeiführen will, was im Prinzip
227 schon meine Absicht wäre, mein Wunsch wäre. Aber ich weiß, dass das nicht alleine
228 geht und auch nicht mit literarischen Mitteln. Ich kann sie bestenfalls begleiten oder ich
229 kann auf die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung hinweisen. Speziell
230 bei mir gibt es ein, und das kristallisiert sich immer mehr heraus, für mich, bei mir
231 selbst, ein Empfinden, gegen das ich anzukämpfen versuche, mit dem was ich schreibe,
232 und zwar fast durchgehend, auch mit dem, was ich übersetze und mit dem, was ich
233 sozusagen kritisch schreibe. Und das ist dieses Gefühl der Vernichtung menschlicher
234 Erfahrung. Und zwar gesellschaftlicher Erfahrung, also vor allem betrifft das die
235 Erfahrung oder die Erinnerung auch an Menschen, die versucht haben, Unrechtssysteme
236 zu bekämpfen. Und da habe ich das Gefühl, wie gesagt, immer natürlich auch mit der
237 Selbstbeobachtung, ob das nicht mit den eigenen Altern zusammenhängt, ob man nicht
238 ein alter Grandler wird und das, was jetzt passiert, irgendwie schlechter sieht als früher,
239 aber mit dem Empfinden, dass die Erinnerung an das, was zu Beginn meiner eigenen
240 Lebenszeit oder vor meiner eigenen Lebenszeit oder im 20. Jahrhundert passiert ist, dass
241 diese Erinnerung immer rasanter vernichtet wird. Das ist das Gefühl, das fordert einem
242 dann auch auf, wenn man etwas anderes liest und sich denkt, um Gottes Willen da gibt
243 es ja überhaupt keine Kenntnisse. Warum? Weil ich glaube, dass, auch im Hinblick auf
244 eine gesellschaftliche Veränderung zum Beispiel, ja nicht nur die Notwendigkeit
245 besteht, dass es Leute gibt, mit denen man sich synchron verbünden kann, sondern, man
246 braucht es auch diachron in einer vertikalen, quasi historischen Dimension. Das heißt,
247 ich muss wissen, wer so etwas wie ich auch vorher schon empfunden hat und wer die
248 Folgerungen daraus gezogen hat und wer sich in diesem Sinn engagiert hat. Man
249 braucht sozusagen diese historische Komponente auch von Erfahrung. Erfahrung ist
250 eine historische Dimension. Und das ist der Versuch, durch das eigene Schreiben diese
251 historische Erfahrung zu bewahren oder überhaupt erst in Erinnerung zu rufen. Also,
252 was mein Schreiben betrifft.

253 Experteninterview mit Robert Menasse,
254 österreichischer Schriftsteller,
255 geführt am 18. Dezember 2012 in Wien
256

257

258

259

KE: Katrin Egger, die Interviewerin

260

RM: Robert Menasse, der Interviewte

261

KE: Eingangs die Frage, warum schreiben Sie?

262

RM: Ich habe den Wunsch zu schreiben in einer Zeit gehabt, als sehr viele Menschen
263 letztlich zu Schreiben beginnen, in der Pubertät. Ich habe einen ganz schrulligen,
264 hilflosen Grund für mich plötzlich gehabt, dass ich das jetzt aber nicht als pubertäre
265 Eruption von Anfang an mir selbst klar gemacht habe, sondern ganz bewusst, ich
266 möchte etwas schaffen, das Gültigkeit hat. Das hat einen ganz primitiven biografischen
267 Grund gehabt. Ich war ein sehr schüchternes, hilfloses Kind, sehr verschüchtert. Ich war
268 ein Internatskind und habe von der Außenwelt kaum eine Ahnung gehabt. Keine
269 Erfahrungen, die andere Kinder meines Alters, die nicht im Internat sind,
270 selbstverständlich machen. Zum Beispiel frei herumlaufen zu können, in der Gasse zu
271 spielen oder Mädchen kennenzulernen. Ein Internat ist monogeschlechtlich. Es war ein
272 reines Bubeninternat. Und ich hatte das Gefühl, ich werde nie ein normales Leben
273 schaffen können. Das heißt aber auch, ich werde nie einen bürgerlichen Beruf ergreifen
274 können, was sollte ich denn machen. Dazu ist noch Folgendes gekommen, und das
275 klingt wahrscheinlich vollkommen absurd, aber das ist wirklich so gewesen. Mein Vater
276 hat nach der Scheidung meiner Eltern das Recht gehabt, mich einmal in der Woche zu
277 sehen, deswegen bin ich ja ins Internat gekommen. Da bin ich immer am Samstag bei
278 meinem Vater gewesen und mein Vater war immer im Tennisklub, wo er Tennis und
279 Karten gespielt hat und seine Freunde getroffen hat. Und das waren lauter so
280 selbstbewusste, auch ökonomisch erfolgreiche, wohlhabende Menschen. Wie das eben
281 ist in so einem Klub. Und die hatten alle so ein selbstsicheres Auftreten. Der eine war
282 Autoimporteur, der andere hatte eine Juwelierkette und die waren alle so selbstbewusst
283 und auch so physisch präsent, und haben immer laut gelacht und sich unterhalten. Und
284 wenn mich einer angesprochen hat bin ich rot geworden und war eingeschüchtert. Mein

285 Vater hat ja nichts mit mir extra gemacht. Er wollte mich sehen, also musste ich zu ihm
286 in den Klub gehen. Und ich weiß nicht, wie das gekommen ist, ich kann mich aber
287 daran erinnern, dass es diesen Moment gab, als ich im Klub gesessen bin und ich diese
288 ganzen selbstbewussten und selbstherrlichen Menschen angeschaut habe, und mir
289 plötzlich gedacht habe, weil sie ja älter waren und ich noch ein Kind, die werden alle
290 sterben und ich werde noch leben. Und dann habe ich mir gedacht, es wird von denen
291 nichts da sein. Weil diesen Reichtum, den sie Akumulieren, den erbt wer, aber das hat
292 kein Mascherl. Sie werden nichts hinterlassen, was an sie erinnert. Und dann habe ich
293 plötzlich den Gedanken gehabt, wenn ich schon das alles nicht kann, was die können,
294 dann möchte ich das, was sie nicht können, können. Ich möchte etwas hinterlassen. Ein
295 Nachleben haben. Ich weiß nicht, ob es viele Autoren gibt, viele Künstler, die wirklich
296 mit dem Wunsch, ein Nachleben, einen Nachruf zu produzieren, begonnen haben. Aber
297 das war so. Das ist heute für mich überhaupt keine Triebfeder mehr, ich könnte nicht
298 sagen, dass ich heute die neurotische Energie, die man braucht, um so gut wie möglich
299 Kunst oder Literatur zu produzieren, daraus beziehe, dass ich nach meinem Tod noch
300 Nachruhm haben will. Aber begonnen hat es so. Und da habe ich damals meine ersten
301 Erzählungen geschrieben. Und eben nicht Gedichte, wie alle anderen Pubertierenden
302 und schon gar keine Liebesgedichte. Obwohl es eigentlich logisch gewesen wäre, dass
303 ich welche schreibe. Mir ist es erst später im Studium der Literatur klar geworden, dass
304 alle tollen großen Liebesgedichte Sehnsuchtsgedichte und nicht Erfüllungsgedichte
305 sind. Wer glücklich ist, schweigt. Der Unglückliche schweigt nicht. Aber so hat es
306 begonnen.

307 KE: Sie haben von neurotischen Energien gesprochen, beziehungsweise haben Sie
308 gesagt, nur der Unglückliche schreibt. Also kann man nur schreiben, wenn man ein
309 Mangelgefühl hat, oder unglücklich ist?

310 RM: Ich will das nicht verallgemeinern, dass man sagt, man muss sehr unglücklich sein,
311 um schreiben zu können. Oder wenn man es verallgemeinert: Interesse an Kunst zu
312 haben. Interesse an Kunst setzt kein Unglück voraus. Aber ich glaube schon, dass
313 Interesse an Kunst zumindest das Gefühl dafür voraussetzt, dass es eine Differenz gibt
314 zwischen der Wirklichkeit und den Möglichkeiten. Und dass Kunst eigentlich diese
315 Differenz in irgendeiner Form abschreitet. Wobei das sicherlich auch nicht der einzige
316 und allein wesentliche Anspruch der Kunst ist.

317

318 KE: Dann bleibe ich gleich dabei. Welche Aufgaben würden Sie dem Autor von heute
319 zuschreiben?

320 RM: Grundsätzlich produziert Literatur eine Verdichtung der Realität, die sich aber
321 immer auch in einer Differenz zur Realität befindet. Einem Autors konkret definierte
322 Aufgaben zuzuschreiben ist deswegen nicht möglich, weil es so viele verschiedene
323 Temperamente gibt. Es gibt Autoren, die ihre Kunst so produzieren, wie die
324 Seidenraupe ihre Seide spinnt oder wie die Biene ihre Waben baut. Die haben keinen
325 Plan, sie tun das einfach. Sie haben in ihrer Seele sozusagen eine Seite, die einfach zu
326 schwingen beginnt, wenn sie sich durch die Realität begeben. Und wenn sie etwas
327 Genialisches haben, produzieren sie einfach Kunst. Und wenn sie nichts Genialisches
328 haben, die gibt es ja auch. Es gibt ja Künstler, bei denen die Empfindung stärker ist als
329 das Talent. Die können dann keine Straße überqueren, ohne, dass sie nach rechts und
330 links blickend mit dem Herannahen einer tiefen Empfindung zu rechnen haben. Es gibt
331 Autoren, die haben ein anderes Temperament, die wollen sich in gesellschaftliche
332 Prozesse auch irgendwie einmischen. Die, bevor sie schreiben, auch verstehen wollen,
333 was los ist. Also ich glaube, dass ich eher zu denen gehöre, die einfach einen relativ
334 analytischen Zugang zur Realität haben. Ich habe das Gefühl, ich kann Prozesse nicht
335 erzählen, wenn ich sie nicht verstanden habe. Auch wenn ich dann nachher beim
336 Erzählen nicht alles erzähle, was ich mir gedacht hatte. Aber ein analytischer Zugang ist
337 ganz ein anderer Zugang als der von der Seidenraupe zum Beispiel. Und es gibt alle
338 möglichen Abstufungen dazwischen.

339 KE: Würden sie damit sagen, dass Autoren wie Sie so etwas wie einen
340 Wahrheitsanspruch haben?

341 RM: Das kommt wiederum auf die intellektuelle Ausbildung des Autors an. Wenn man
342 aus irgendeinem Grund sozialisiert wurde, dass man ein Manichäisches Weltbild hat,
343 hat man wahrscheinlich auch einen ziemlich rigiden Wahrheitsanspruch. Wenn man
344 sozusagen seine geistige Sozialisation über die Lehre der Dialektik vollzogen hat, dann
345 wird das mit dem Wahrheitsanspruch komplizierter. Dann muss man die Wahrheit ja bei
346 anderen anerkennen auch als Teil einer Wahrheit, in der sich das wieder aufheben muss.
347 Die Wahrheit ist das Ganze. In gesellschaftlichen Prozessen gibt es viele Situationen,
348 wo es wirklich verschiedene Sichtweisen oder Zugänge gibt. Ich war früher vielleicht
349 dogmatischer als heute. Aber wirklich dogmatisch war ich nie. Aber sicherlich
350 dogmatischer als heute. Nicht-Wahrheit ist ja nicht immer gleich Lüge. Manches ist

351 einfach Ideologie. Das heißt, notwendig falsches Bewusstsein. Man kann das alles
352 sozusagen in ein Beziehungsspiel bringen wie auf einem Schachbrett. Ist der Bauer
353 wahr oder der König. Die Beziehung ist wahr, jeweils. Und man kann dann, ob etwas
354 wahr ist, davon ableiten, ob es vernünftig ist. Im Hinblick zum Beispiel auf
355 grundsätzliche Menschheitsfragen, klingt jetzt pathetisch, aber fördert es das
356 Selbstbewusstsein, die Emanzipation des Menschen oder nicht? Wenn nicht, kann es
357 auch wahr sein, in irgendeinem materialistischen Sinn, aber es ist nicht vernünftig. Mich
358 interessiert bei all diesen Fragen eher der Vernunftaspekt als der Wahrheitsaspekt. Ich
359 bin auch bereit, für die Vernunft zu lügen.

360 KE: Können Sie das ausführen?

361 RM: Ein Beispiel geben?

362 KE: Ja.

363 RM: Also literaturtheoretisch ist dieses Phänomen ja bekannt. Diese Formulierungen,
364 dass man etwas bis zur Kenntlichkeit verzerren kann. Das ist praktisch Schreibseminar
365 erstes Semester, dass ein Text, eine Erzählung wahrer ist oder gültiger, wenn man zum
366 Beispiel jetzt im Hinblick auf einen Plot aus sieben verschiedenen Figuren, die man
367 studiert hat, eine Figur macht. Und nicht einfach eine 1:1 abbildet. Das ist, was Lukács
368 genannt hat, die Produktion des Typischen. Und dann ist es natürlich im konkreten Fall
369 gelogen, in einem höheren Sinn aber wahr.

370 KE: Wie würden Sie den Autor von heute beschreiben? Gibt es ein typisches Autorbild?

371 RM: Es gibt ja nicht einmal einen typischen deutschen Autor. In den verschiedenen
372 Literaturen und verschiedenen Kulturen und Mentalitäten der unterschiedlichen
373 Sprachen haben sich ja verschiedene Autorentypen herausgebildet, die mit einiger
374 Logik wahrscheinlich sich so entwickelt haben. Also in der spanischsprachigen
375 Literatur zum Beispiel hat Wittgenstein nie eine Rolle gespielt, das heißt, es gab dort
376 nie den Anspruch des gültigen Satzes. Es gibt natürlich wieder Ausnahmen. Aber im
377 Großen und Ganzen kann man sich die spanischsprachige Literatur vorstellen als ein
378 unglaublich wucherndes barockes Verfahren, mit noch einem Schnörkel, noch einem
379 Nebensatz und noch einer Metapher und so weiter. Die angelsächsische Literatur ist
380 wieder ganz anders, die russische Literatur ist wieder anders, aber immer nur wenn man
381 an die drei, vier Berühmtesten denkt. Kaum geht man tiefer und schaut sich sozusagen

382 die Basis an, differenziert sich das wieder auseinander. Aber eines kann man sagen, es
383 hat sich zumindest in der deutschsprachigen Literatur, nur in meiner Lebenszeit jetzt,
384 also von den siebziger Jahren bis heute, schon etwas sehr radikal geändert und zwar so,
385 dass es wirklich auffällig ist. Der politisch engagierte Autor ist nicht ganz, aber
386 weitgehend verschwunden, der war in den siebziger Jahren allgegenwärtig.

387 KE: Warum?

388 RM: Das weiß ich nicht. Vielleicht zeitgeistige Gründe. Es gab in den siebziger Jahren
389 einen Zeitgeist, der hat halt alle möglichen gesellschaftlichen Bereiche erfasst, auch die
390 Kunst und auch die Literatur. Das hat was mit der Selbstreflexion einer Generation zu
391 tun gehabt. Das war die Generation der Nazi-Väter, im Grunde. Und die
392 Auseinandersetzung damit. Man kann diese Auseinandersetzung nicht führen, ohne sich
393 zu politisieren. Wenn du dann Schriftsteller geworden bist, bist du dann irgendein
394 politischer Schriftsteller geworden. Wenn du Lehrer geworden bist, bist du engagierter
395 Lehrer geworden. Und das Zweite, was sich verändert hat war, dass sich sozusagen der
396 Avantgardebegriff relativiert hat. Dass da auch in der Interpretation, Einschätzung,
397 dessen, was Avantgarde heißt, dass sich da ziemlich viel verändert hat. Das ist zum Teil
398 aber auch eingekauft worden mit einer verblüffenden Trivialisierung des Zugangs zur
399 Literatur. Also ich war immer Erzähler und nie Avantgardeautor, obwohl ich mich mit
400 siebzehn, achtzehn Jahren am Anfang meines Studiums sehr intensiv damit beschäftigt
401 habe. Das war so, wie man es lernt. Spricht mich das an? Kann ich damit etwas
402 anfangen? Bringt mich das weiter? War nicht der Fall. Jede Eröffnung einer neuen
403 Schreibweise durch ein Sprachexperiment hat damit diese neue Schreibweise schon
404 wieder beendet, weil die Experimentalliteratur ja immer aufs Neue angesetzt hat. Man
405 hat ja nie daraus ein Verfahren entwickelt, mit zwei Ausnahmen, das waren Jandl und
406 Jelinek. Das waren die beiden wirklich großen Ausnahmen und darum werden die
407 beiden auch bleiben. Das waren die beiden wirklich großen Dichter meiner Lebenszeit,
408 in meinem unmittelbaren Umfeld. Aber grundsätzlich hat das nicht zu so etwas geführt
409 wie zu wirklich neuen Schreibweisen, Bernhard hat natürlich sehr früh ein eigenes
410 Verfahren gehabt, das er dann so lange reproduziert hat, bis ich es nicht mehr ertragen
411 habe. Aber grundsätzlich hat sich das Verhältnis zur Avantgarde insofern verändert, als
412 heute doch weitgehend klar ist, man kann erzählen, ohne dass man sofort unter
413 Trivialitätsverdacht steht, das ist wichtig. Gleichzeitig ist aber im Windschatten dieser
414 vernünftigen Entwicklung unglaublich viel Trivialität nachgeflossen. Da ist zum

415 Beispiel heute im literarischen Feuilleton wochenlang Feuchtgebiete von Charlotte
416 Roche diskutiert, im Feuilleton bitte. Und nicht nur einmal rezensiert. Das ist ein
417 Paradigmenwechsel gegenüber dem Literaturbetrieb davor. Wenn man sich vorstellt, die
418 Begründung war, sie trifft den Ton einer Generation wie keine andere, verkauft
419 eineinhalb Millionen Bücher, das heißt, sie hat irgendetwas getroffen, das ist
420 repräsentativ für die Gesellschaft, damit müssen wir uns auseinandersetzen. Deswegen
421 hat es auch die ganzen Charlotte Roche-Debatten gegeben. Keinem Menschen wäre es
422 eingefallen, das mit Kosalik zu machen in den fünfziger, sechziger Jahren. Obwohl
423 alles das, was sie über Roche sagen, auch auf Kosalik genauso zugetroffen hat. Er hat
424 den Ton einer Generation getroffen. Erfahrungen einer Generation so getroffen, dass
425 Millionen Menschen das gelesen haben und sich damit beschäftigen konnten. Es gab
426 keine einzige Rezension im deutschen Feuilleton. Das hat sich alles geändert. Das war
427 sozusagen die Rehabilitierung des Trivialen und die von der 68er-Generation
428 durchgesetzte Ausweitung des Kunst- und Kulturbegriffs. Man darf nicht im 68er-Jahr
429 sagen "alle sind Künstler" oder "Trivialkultur ist auch Kultur" und sich dann wundern,
430 wenn es sich dann wirklich so abspielt. Es gibt jetzt zwar den repräsentativen Typus
431 nicht mehr, ich wäre es ja gerne geworden. Also das was Thomas Mann in seiner Zeit
432 war oder Günther Grass in seiner Glanzzeit. Also der große repräsentative Autor, also
433 auch mit dieser typischen Handbewegung. Aber die gibt es nicht mehr. Die gibt es nicht
434 mehr. Weil sich eben diese beiden Paradigmenwechsel abgespielt haben. Es gibt
435 sozusagen gar nicht mehr diese klassischen Typisierungen, der Literatur- und
436 Kulturbegriff ist so ausgeweitet worden, dass schon so vieles darunter fällt, mit dem
437 man dann auch mehr Geschäft machen kann. Das politische Einmischen, die
438 repräsentative Verdichtung einer Epoche sind alles keine Ansprüche mehr. Die
439 Ansprüche habe ich, aber das ist kein gesellschaftlicher Anspruch mehr.

440 KE: Glauben Sie, dass das an den Themen einer Gesellschaft liegt. Die Nazi-
441 Vergangenheit hat ja sozusagen aufgearbeitet werden müssen. Glauben sie, dass wir
442 heute einfach keine Themen mehr haben, die aufgearbeitet werden müssen? Liegt es
443 daran, oder auch?

444 RM: Ich glaube, Themen gibt es genug. Die liegen zum Teil auf der Straße. Ich weiß
445 nicht, ob es stimmt, das heißt, ich kann jetzt keinen Nachweis führen. Aber ich glaube,
446 dass sich bei der Ausbildung der Autoren sozusagen, wenn man das jetzt so flapsig
447 formulierend kann, auch etwas Entscheidendes geändert hat. In meiner Generation

448 haben sich Autoren wesentlich ausgebildet durch Gesellschaftstheorien und
449 Literaturtheorien. Also wir haben auch wirklich Literaturtheorien studiert. Heute gehen
450 junge Menschen, die Schriftsteller werden wollen, nicht auf das Philosophische Institut
451 oder auf die Germanistik, sondern sie gehen in Schreibschulen. Sie gehen nach Leipzig
452 oder sie gehen in die Wiener Schule für Dichtung, da gibt es ja mehrere. Menschen, die
453 schreiben lernen, Literaten werden wollen und lernen, dass sie nicht so viele Adjektive
454 verwenden sollen. Oder: Brauchst du diesen Nebensatz? Mit so etwas haben wir uns
455 überhaupt nicht aufgehalten, weil haben nicht Literaturtechniken gelernt sondern
456 Literaturtheorie oder Philosophie oder Gesellschaftswissenschaften. Bachmann war ja
457 nicht geprägt durch eine Dichterschule sondern, weil ich Wittgenstein vorher erwähnt
458 habe, von Wittgenstein. Die hat studiert und hat von Wittgenstein aus ihre Sprache zu
459 formen begonnen. Die Sprachskepsis. Andere waren von der Literaturtheorie von
460 Lukács geprägt und haben begonnen zu überleben, wenn ich einen Roman entwickle,
461 wie baue ich ihn so auf, dass gesellschaftliche Tendenzen, die es gibt, aber noch nicht
462 sichtbar sind, zum Vorschein kommen. Anhand auch durch die Exemplarik von
463 Figuren, das Exemplarische und das Typische sind ganz wichtige Begriffe bei Lukács.
464 Das interessiert den heutigen Autor ja überhaupt nicht mehr. Weil, was weiß ich, wenn
465 er eine Frau kennenlernt und eine Beziehung beginnt und die geht in die Brüche, dann
466 einen Beziehungsroman schreibt. Aber er hat gelernt, wenige Adjektive zu verwenden.
467 Und das produziert ja eine viel, viel größere Beliebigkeit. Aber auch die Tatsache, dass
468 sich heute Autoren und Künstler überhaupt nicht mehr mit Gesellschaftstheorien
469 beschäftigen. Das klingt jetzt so komisch, das war aber nicht nur für meine Generation,
470 die in den siebziger Jahren sozialisiert worden ist, eine ganz wichtige Frage, das war ja
471 auch für die Generationen vor uns so. Thomas Mann hat schon begonnen, über den
472 Demokratiebegriff nachzudenken, während er beobachtet hat, wie das zusammenbricht.
473 Und wie der Faschismus entsteht. Oder Musil ist praktisch von der Mach'ens
474 Philosophie her gekommen und hat einen philosophisch gesättigten Blick auf die
475 Realität gehabt. Die ganz großen Autoren, die viele meiner Kollegen heute gar nicht
476 mehr lesen können, wie Broch, waren genauso Theoretiker wie sie wirklich glänzende
477 Erzähler waren. Dieser Anspruch ist verschwunden. Das hat unglaublich viel Raum
478 gemacht für die Trivialisierung der Literatur und eine scheinbare Ausdifferenzierung.
479 Wobei diese Ausdifferenzierung auch schon in den siebziger Jahren mit dieser
480 gesellschaftlichen Entwicklung der Fetischisierung des Pluralismus begonnen hat. Das
481 war sozusagen das ideologische Gegenbild zum Supermarkt. Das war die Zeit, in der

482 sich die Supermärkte durchgesetzt haben, indem man nicht mehr zum Greißler
483 gegangen ist, indem man es als Reichtum des Lebens empfunden hat, vor langen
484 Regalreihen zu stehen, wo es eine unglaubliche Auswahl gibt. Und ich glaube, dass das
485 etwas Bewusstseinsprägendes hat, das wirkt dann zurück in viele Formen des
486 gesellschaftlichen Handelns. Ich hab ja in meinem Buch "Die sozialpartnerschaftliche
487 Ästhetik" habe ich den Beginn dieser Entwicklung beschrieben. Das war die Zeit, als
488 Weigel in einem Aufsatz nichts anderes geschrieben hat, als wie viele Autoren es gibt
489 und jeder ist anders. Das war seine Ableitung des typisch Österreichischen. In Wahrheit
490 war das typischer Wohlstandskapitalismus.

491 KE: Stichwort Ausdifferenzierung. Was halten Sie dann von der Digitalisierung
492 beziehungsweise von Literatur im Internet. Ist das für Sie literarisches Schaffen oder
493 Trivialisierung der Kunst?

494 RM: Ich glaube, dass sich irgendwann herausstellen wird, dass es sich damit genauso
495 verhält wie mit allen anderen medialen Vermittlungsformen von Literatur und Kunst.
496 Irgendwann wird klar sein, das ist ein Haufen Kohle und darunter liegen ein paar
497 Diamanten. Das ist ja mit der Buchkultur genauso. Ich sehe da, was die Wertigkeit
498 betrifft, keinen Unterschied. Ich habe, muss ich gestehen, außer ein, zwei Beispiele, wo
499 ich mir nicht einmal so sicher bin, nichts Nennenswertes in Literaturblogs entdeckt,
500 muss aber gestehen, dass ich kein guter Leser bin im Sinne eines Literaturkritikers mit
501 Parametern. Wenn man mir ein Manuskript gibt, und sagt, ist das was, kann man das
502 veröffentlichen, dann muss ich gestehen, dass ich mich schon oft genug getäuscht habe.
503 Also dass ich etwas als belanglos empfunden habe, was dann doch zumindest einigen
504 Erfolg gemacht hat. Weswegen ich mich auch jetzt weigere, Gutachten für Verlage zu
505 schreiben, was ich eine Zeit lang gemacht habe. Weil man kann sich auf mein Urteil
506 nicht verlassen. Ich bin draufgekommen, dass ich zumindest im Hinblick auf
507 Markttauglichkeit kein Seismograph bin. Was so oder so nichts bedeutet. Es kann ja
508 sein, dass ich eh recht gehabt habe.

509 KE: Im Internet kann eben jeder zum Autor werden.

510 RM: Ich bin gestern hier an diesem Tisch gesessen mit einem Kollegen, den ich sehr
511 mag und sehr schätze. Ich mag ihn vor allem menschlich sehr. Er ist ein wunderbarer
512 Mensch, mit dem man stundenlang heiter und doch nicht unter unserem Niveau
513 diskutieren und blödeln kann. Und der hat gerade einen neuen Roman fertig. Und ganz

514 ehrlich, ich sage keinen Namen, also kann ich das ganz ehrlich sagen. Ich halte ihn für
515 einen guten, aber keinen großen Autoren. Und das ist glaube ich ein sehr treffendes
516 Beispiel, wenn wir über dieses Thema reden. Der kann alles und hat alles, um unter
517 bestimmten Voraussetzungen einen riesen Erfolg zu haben. Der richtige Verlag, drei
518 Kritiker, die sich einigen. Und der ist haltbar, wenn sie verstehen, was ich meine und
519 gleichzeitig ist er nicht so gut, dass er sich einfach von selbst automatisch nur mit
520 Kontinuität seiner Arbeit durchsetzt. Er ist bei einem relativ kleinen Verlag, der Verlag
521 kann wenig machen. Der Verlag mag ihn, publiziert jedes Buch von ihm und er
522 bekommt immer wieder dort oder da in gewissen Abständen eine anerkennende Kritik,
523 richtig verrissen worden ist er noch nie, gehypt worden auch nicht. Insofern stimmt das
524 mit meiner Einschätzung seiner Literatur überein aber andererseits würde es nicht
525 auffallen, wenn ein Roman von ihm bei den zehn meistverkauften Romanen der letzten
526 fünf Jahre dabei wäre. Verstehen sie, was ich meine? Also das gibt es. Es gibt so etwas
527 wie ein ganz glückliches Mittelmaß, das jederzeit den Lottosechser machen kann. Aber
528 das machen eben nicht alle, das wissen wir ja und ich kenne Autoren, die ganz
529 großartige Sachen machen und wo ich auch sicher bin, dass es nur dadurch, dass sie
530 weitermachen, wächst, Anerkennung wächst. Aber es gibt keinen Typus mehr. Es gibt
531 keinen mehr, wo man sagen kann, das ist sozusagen der Generaltypus für einen Autor
532 im Beginn des 21. Jahrhunderts. Das geht ja so weit, dass zum Beispiel auch im, das ist
533 noch niemanden aufgefallen. Früher, wenn zum Beispiel bei Literaturpreisen oder so,
534 reden wir von den wichtigeren, da gibt es eine Jury, die ist ja nicht nur einmal im Amt,
535 sondern mindestens zehn Jahre ist die Jury identisch. Und so lange keine identische Jury
536 im Amt war, hat ein Schreibverfahren oder hat jedes Jahr ein Vertreter oder eine
537 Vertreterin eines bestimmten Schreibverfahrens eines bestimmten Typus den wichtigen
538 Preis bekommen. Das ist noch niemanden aufgefallen, dass das jetzt überhaupt nicht
539 mehr der Fall ist. Das ist ein und dieselbe Jury, die einmal einen Trivialerzähler und
540 dann einen Wahnsinnigen auszeichnet. Also wo man in der Entscheidungsarbeit der
541 Jury keine Linie mehr sieht. Der BüchnerPreis zum Beispiel, der ist seit zehn Jahren
542 konturlos, außer man sagt, dieses willkürliche Herausfischen ist eine Kontur.

543 KE: Weil Sie vorhin von Vorlagen gesprochen haben. Wirkt sich die Verlagspolitik ins
544 literarische Schaffens eines Autors aus? Kann der Autor über seine Themen selbst
545 entscheiden?

546 RM: Ich habe noch nie etwas anderes erlebt. Wenn man bei einem guten Verlag ist, hat
547 man ein gutes Verhältnis zu Verlegern und Verlegerinnen oder Lektoren und
548 Lektorinnen. Das heißt, man kommuniziert mit ihnen ja nicht nur, wenn ein Buch fertig
549 ist und sich dann zum Lektorieren zusammensetzt und mit dem Verleger
550 zusammensetzt, was er für Marketingmaßnahmen macht, sondern man kommuniziert ja
551 regelmäßig. Man trifft sich, man geht essen und so weiter. Also ich habe schon erlebt,
552 dass im Gespräch dann so etwas aufkommt, dass er sagt, das wäre doch ein Stoff für
553 dich. Oder, es reden alle über dieses und jenes, was sagst du dazu, interessiert dich das?
554 Dann redet man und man stellt bei sich selber fest, das würde sich wirklich lohnen,
555 wenn ich mich weiter damit beschäftige. Aber ich habe noch nie erlebt, dass Verleger
556 oder ein Lektor zu mir gesagt hätte, das geht nicht, vom Stoff, vom Romanstoff her
557 oder möchtest du nicht das Schreiben?

558 KE: Auch nicht am Anfang?

559 RM: Nie. Alle Verleger, mit denen ich zu tun gehabt habe, haben sich mit dem
560 auseinandergesetzt, was ich gemacht habe.

561 KE: Dann zum nächsten Themenblock. Wir haben das schon gestreift, aber um die
562 Frage nochmal explizit zu stellen: Inwiefern kann man Ihrer Meinung nach als Autor
563 gesellschaftliche Diskurse begründen? Kann man das jetzt noch?

564 RM: Ich denke gerade darüber nach, ob mir Beispiele dafür einfallen. Also so massiv,
565 dass es zum dominanten gesellschaftlichen Diskurs wird, glaube ich nicht. Also das ist
566 in den letzten Jahren sicherlich nie der Fall gewesen. Aber in bestimmten
567 gesellschaftlichen Bereichen oder als Teil des allgemeinen gesellschaftlichen Diskurses
568 kann man schon sehr vieles auf die Schiene setzen. Jelinek hat das, so wie ich finde,
569 bewiesen. Auch Streeruwitz.

570 KE: Und heute?

571 RM: Also ich habe das Gefühl, dass ich zum Beispiel in der Europadebatte ein bisschen
572 etwas bewegt habe, ohne eitel sein zu wollen. Ich bin generell enttäuscht, dass es nicht
573 viel mehr ist. Aber ich glaube, dass ich schon ein bisschen etwas bewegt habe zum
574 Beispiel durch meine Beschäftigung mit der Krise der Europäischen Union. Gut, das ist
575 ein zentrales Thema unserer Lebenszeit, aber es war in der öffentlichen Debatte immer
576 nur auf Stammtischniveau, weitgehend. Und soweit es literarisch oder in einer

577 literarischen Form, zum Beispiel essayistisch verbreitet werden konnte, glaube ich
578 schon, dass ich ein bisschen etwas gemacht habe. Also das ist möglich. Aber ich glaube,
579 man kann auf keinen Fall, sozusagen ex nihilo, eine breite Debatte begründen. Das
580 muss ohnehin irgendwie da sein. Man kann eingreifen in bestehende Diskurse und ein
581 bisschen, das was man in der Politik Spin nennt, geben. Und dort, wo wir geglaubt
582 haben, dass es geschehen ist, war es ein Missverständnis. In den siebziger Jahren hat es
583 ja zum Beispiel auf einmal ganz breite Debatten gegeben, die ausgelöst worden sind
584 durch den Günter Wallraff. Also diese Enthüllungsliteratur, die im Grunde gehobener
585 Enthüllungsjournalismus war. Aber dann hat sich ja herausgestellt, dass nur wir, die nur
586 Literatur gelesen haben, das nicht gewusst und das erst zur Kenntnis genommen haben,
587 als es zwischen Buchdeckeln stand, was der Wallraff berichtet hat zum Beispiel.
588 Während es im gesellschaftlichen Diskurs schon längst da war.

589 KE: Jetzt zu meiner letzten Frage. Wenn Autorschaft einen gesellschaftlichen Mehrwert
590 hätte, wie würden Sie diesen Mehrwert beschreiben?

591 RM: Ich finde den Konjunktiv falsch. Es hat einen gesellschaftlichen Mehrwert. Und
592 den kann man relativ einfach beschreiben, glaube ich. Wenn man davon ausgeht, dass
593 man, um einigermaßen ein Verständnis von seiner Lebenszeit zu haben, was meiner
594 Meinung nach notwendig ist, dass man das hat, also wenn man davon ausgeht, dass das
595 notwendig ist, dann muss man auch etwas wissen über die Gewordenheit seiner
596 Zeitgenossenschaft. Weil es ist keiner vom Himmel gefallen und es ist sehr vieles, was
597 man im gesellschaftlichen Leben an Widerständen, an Konflikten, an Widersprüchen
598 erlebt, Produkt langer Entwicklungen, Prägungen. Und die Frage jetzt, was wissen wir
599 in der Regel von der Gewordenheit? Es haben ja nicht ganze Populationen kollektiv
600 Geschichte studiert. Also wie kommt Wissen um Geschichte, geschichtliche Prozesse,
601 Gewordenheit, Reflexion der Zeitgenossenschaft, wie kommt das eigentlich in den
602 Köpfen der Menschen zustande? Das geht in der Regel nie über die Wissenschaft
603 sondern in der Regel immer über kulturelle Phänomene. Wir haben, primitiv gesagt, ein
604 bestimmtes Bild von der römischen Antike durch die Sandalenfilme aus Hollywood.
605 Die sind zwar grotesk, jeder Wissenschaftlicher schüttelt den Kopf, aber, nur als
606 Beispiel. Und es ist in meinen Augen unbestreitbar, dass sehr vieles, was an literarischer
607 Reflexion von Epochen produziert wurde, Sickerwirkung auf nächste Generationen hat.
608 Also ich glaube, wenn man zum Beispiel jetzt irgendeine Vorstellung von
609 Epochenbrüchen hat, dann hat man die auch, wenn man das nicht unbedingt gelesen hat,

610 weil das eben sickert. Dann hat man das eher durch Thomas Mann und Robert Musil
611 und so weiter als von Historikern, die dann dicke Bücher darüber geschrieben haben. So
612 wichtig die sind und ich will das jetzt überhaupt nicht klein reden, aber gesellschaftlich
613 setzen sich die eigenen Bilder durch die Literatur und andere kulturelle Formen durch.
614 Und ich glaube auch, ganz im Ernst, dass das, zumindest für einen Romancier, die
615 Hauptaufgabe ist. Also seine Zeitgenossenschaft so zu verdichten und so erzählen zu
616 können, dass sich die Zeitgenossen erkennen. Und spätere das verstehen. Als Teil auch
617 ihrer Gewordenheit, so, wie wenn wir uns Geschichten austauschen würden über unsere
618 Großeltern. Irgendwie kommen wir von denen und in dem Sinn zum Beispiel Effi
619 Briest, eine unserer Großmütter, sozusagen. Also es ist, da sind wir wieder am
620 Ausgangspunkt, eine Wahrheitsfrage. Es gibt so etwas wie eine historische Wahrheit,
621 die zwar nie größer ist, als das, was man durch ein Schlüsseloch sieht, aber immerhin
622 so groß, wie das, was man durch ein Schlüsseloch sieht, wenn man es findet, und
623 durchsieht.

Experteninterview mit Anna Mitgutsch,
österreichische Schriftstellerin,
geführt am 20. Dezember 2012 in Linz

624

625

626

627

628

629

630 KE: Katrin Egger, die Interviewerin

631 AM: Anna Mitgutsch, die Interviewte

632

633

634 KE: Gleich eingangs die Frage, warum schreiben Sie?

635 AM: (lacht) Sie meinen das jetzt wirklich ehrlich ernst? Aber sie wissen schon, dass das

636 die Ärgernisfrage Nummer eins nach Lesungen ist. Hat ihnen das noch keiner gesagt?

637 (lacht) Ich weiß es nicht, was ich da sagen soll. Wenn sie zum Tischler gehen und sie

638 ihn fragen, warum machen sie Möbel, was wird ihnen der sagen?

639 KE: Ich zum Beispiel studiere Germanistik weil ich finde, dass Worte sehr viel mit

640 einem Menschen machen. Ich habe mir gedacht, Autoren können mir vielleicht auch

641 sagen, warum sie schreiben oder was sie zum Schreiben gebracht hat.

642 AM: Es ist eine so umfassende Frage, dass sie sich entleert, indem sie gestellt wird. Ich

643 meine, natürlich muss man erstens eine Begabung für Sprache haben. Die Sprache ist

644 unendlich wichtig. Mir ist die Sprache das Allerwichtigste, den Plot und so weiter kann

645 man erfinden, mehr oder weniger. Ich lese ein Buch nicht wegen dem Plot. Das ist das

646 eine. Und dann ist es eine Sehnsucht, die man eigentlich schon sehr früh entwickelt.

647 Dieses Gefühl, dass man dafür bestimmt ist, wofür man sich aber auch lange geniert. Ja,

648 so wie sehr viele männliche Jugendliche oder Kinder Piloten werden wollen, das ist also

649 eine Traumvorstellung. Und das engt sich dann ein, es bestimmt dann eigentlich das

650 Studium. Ich habe Germanistik studiert, weil ich mich eben nur mit Literatur

651 beschäftigen wollte. Das war keine gute Idee. (lacht) Und man traut sich überhaupt noch

652 nicht zu sagen, dass man das machen möchte. Man schreibt heimlich. Jahrzehnte lang.

653 KE: Sie haben heimlich geschrieben?

654 AM: Ja.

655 KE: Weil?

656 AM: Weil ich mir gedacht habe, weil einem das Studium auch lehrt, dass es ganz schön
657 tolle Literatur gibt, dass man sich da nicht messen kann.

658 KE: Hat das auch damit zu tun, dass sie eine Frau sind?

659 AM: Nein. Ich bin keine Feministin.

660 KE: Weil Frauen früher auch heimlich geschrieben haben. Oder besser gesagt,
661 heimlich schreiben mussten.

662 AM: Ich kann ihnen nicht sagen, wie ich wäre oder was ich getan hätte, wenn ich ein
663 Mann wäre, aber dieses heimliche Schreiben hat einfach damit zu tun gehabt, am
664 Anfang ist man derivativ, man hat seine Vorbilder. Ich habe ja Lyrik geschrieben. Paul
665 Celan, Bachmann und so weiter. Und wenn man nur ein bisschen selbstkritisch ist, dann
666 sieht man das Vorbild und das, was man selbst macht. Und man will sich ja nicht
667 blamieren. Und das ist ganz gut so, denn dann hat man die blamable Phase hinter sich,
668 ohne dass man irgendjemanden eingeweiht hat. (lacht) Ohne, dass ich mich geoutet
669 habe und man kann dann mit etwas wirklich Gutem beginnen. Das ist vermutlich der
670 einzige, ja, das ist der Grund, warum ich schreibe. Ich habe keine Botschaften, ich habe
671 der Welt nichts zu sagen. Es sei entfernt von mir, dass ich irgendwelche pädagogischen
672 Absichten habe, es ist einfach die Freude an der Sprache und die Lust am Umgang mit
673 der Sprache. Jetzt ist ja doch noch etwas herausgekommen. (lacht)

674 KE: Wollen sie dann mit der Sprache etwas bewirken?

675 AM: Ich will nichts bewirken. Wenn ich etwas bewirken will, dann beschwere ich mich
676 in irgendeiner Form. Die Literatur ist nicht dazu da, etwas bei irgendwem oder
677 irgendwo zu bewirken. Manchmal tut sie das. In der Mehrzahl der Fälle tut sie das aber
678 nicht.

679 KE: Also soll Literatur keinen Anspruch haben?

680 AM: Ich habe mich auch in vielen Aufsätzen mit dieser Frage beschäftigt. Ich bin da
681 sehr vorsichtig, man sollte der Kunst nichts vorschreiben. Man sollte der Kunst nicht
682 vorschreiben, dass sie politisch sein soll oder gesellschaftskritisch. Wenn sie das ist,

683 fein, aber sie muss nicht. Und dann vor allem ist es ja so, will man mit einer Absicht
684 schreiben, dann verrät man eigentlich ja schon sein Medium. Es kann sein, dass das,
685 was man schreibt, dann hochpolitisch ist, oder gesellschaftskritisch. Das war es sogar in
686 sehr vielen meiner Bücher. Aber mit der Absicht sozusagen, ich will euch jetzt etwas
687 zeigen, nicht.

688 KE: Sie geben dem Leser also quasi die Freiheit?

689 AM: Der Leser nimmt sich die Freiheit. Die Interaktion zwischen Text und Leser ist
690 etwas ganz persönliches. Man tritt einem Menschen entgegen, man findet ihn
691 sympathisch oder nicht sympathisch, entweder a priori oder im Lauf der Interaktion.
692 Genauso ist es mit der Literatur. Letztlich glaube ich allen Kritikern nicht. Ich spüre,
693 wenn ich einen Text lese, wie die oder der zu einem Text eingestellt war. Es werden
694 dann Schutzbehauptungen gefunden, wie schlecht geschrieben. Aber im Grunde ist es
695 eine Antipathie, die sich entwickelt, indem er oder sie die Sprache nicht mag oder das,
696 was erzählt wird nicht übereinstimmt oder eine Figur nicht mag und das kommt aus
697 seiner ganz persönlichen Erfahrung, aus seiner Biografie. Daher kann man es nicht
698 abschätzen, wie die Leute reagieren. Das heißt, wenn man da einen idealen Leser
699 ansprechen will, den gibt es im Grunde nicht.

700 KE: Also kann für sie ein Autor auch kein Diskursbegründer sein oder wesentlich für
701 einen Diskurs sein?

702 AM: Für einen bestimmten Diskurs meinen Sie?

703 KE: Genau.

704 AM: Ich will jetzt nicht für jeden Autor reden, aber für mich selbst möchte ich
705 eigentlich die Freiheit haben. Das geht jetzt zwar nicht direkt mit ihren Fragen
706 zusammen, aber vielleicht kommen wir auf einen grünen Zweig. Ich beginne mit Fragen
707 an ein Thema, das mich beschäftigt, auf das ich keine Antwort weiß und auf das es
708 vielleicht auch nie eine Antwort geben wird. Das ist das Erste. Und das muss sich dann
709 irgendwie verfestigen und das muss dann eine Geschichte werden, man kommt in einem
710 Roman nicht ohne Geschichte aus, man braucht ein Gerüst. Es muss sich dann eine
711 Geschichte daraus ergeben. Das erste sind aber diese Fragen, die aber nicht auf etwas
712 gerichtet sind sozusagen, sondern sich auf einen selber richten. Daher kann ich nicht
713 sagen, ich will der Menschheit irgendetwas erzählen oder beibringen, oder vermitteln,

714 wenn ich mir selber erst die Fragen stelle. Das hat nur mit mir zu tun. Ehrlich gesagt,
715 würde ich, wenn es nur um das Publikum ginge, nur unter dem massiven Druck einer
716 Hungersnot, die mir bevorsteht, schreiben. (lacht)

717 KE: Also schreiben sie für sich?

718 AM: Ich schreibe für mich, ja. Wenn dann daraus auch noch irgendetwas kommt, ich
719 meine, meine Überzeugung ist, wenn ein Roman gut ist, dann wird jeder Leser aus
720 diesem Subjektiven seine eigene Subjektivität finden. Und je besser der Roman ist,
721 desto allgemeingültiger wird er. Aber das kann nicht ich bestimmen, sondern das
722 bestimmt die Qualität. Daher ist die Qualität das Wichtigste.

723 KE: Da fällt mir der Begriff des Wahrheitsanspruchs ein. Diesen haben Autoren dann
724 auch nicht?

725 AM: Die berühmte Frage, was Wahrheit ist. Ich meine, Wahrhaftigkeit haben sie schon.
726 Wahrhaftigkeitsanspruch ist aber etwas anderes als Wahrheit. Wahrheit ist ja etwas
727 Übergreifendes, Objektives. Wahrhaftigkeit richtet sich nur auf mich. Ich muss
728 wahrhaftig sein, wenn ich schreibe. Das heißt, das Primäre ist nicht, dass ich jetzt
729 verschleierte oder der Einschaltquote willen, der Auflagenzahlen willen schreibe. Oder
730 um mich um etwas herumzuschleichen oder um möglichst viel Interesse zu bekommen,
731 um zeitgeistig zu sein. Das alles dient nicht der Wahrhaftigkeit. Wahrheit, ich glaube,
732 die wird keiner herausfinden, was soll das sein. Und vor allem, es ist ja eine Gefahr,
733 denn die Literatur ist, die sich so sehr nach außen richtet, und verkünden will, total
734 zeitgebunden. Ich meine, uns ist eigentlich egal, wenn wir etwas aus dem 19.
735 Jahrhundert lesen, ob das irgendeinen bestimmten Bezug zur Gesellschaft gehabt hat
736 sondern, je weiter die Literatur von uns zeitlich entfernt ist, desto mehr geht es um
737 etwas, das mit dem, was der Autor abschätzen konnte, überhaupt nichts mehr zu tun hat.
738 Und eigentlich schreibt man ohnehin für die Ewigkeit. (lacht)

739 KE: Ich habe noch eine sehr allgemeine Frage. Ich bitte sie wieder um Ihre
740 Assoziationen. Wie würden Sie den Autor oder die Autorin, die Autorschaft von heute
741 beschreiben?

742 AM: Naja, nicht sehr positiv, muss ich ehrlich sagen. Wer ist der Autor oder die Autorin
743 von heute. Das sind mehrere Generationen. Und wenn ich jetzt etwas Negatives sage,
744 dann ist das eigentlich schon unfair, weil ich alle miteinschleibe, die ganz anders

745 schreiben. Ich kann nur Trends beschreiben. Den Trend, den ich sehe, seitdem ich im
746 Geschäft bin, sozusagen im Literaturbetrieb.

747 KE: Sie sind schon lange dabei.

748 AM: Siebenundzwanzig Jahre. Mir kommt vor, dass erstens etwas völlig obsolet
749 geworden ist, und das sind die Gesellschaftskritik und der politische Anspruch. Mein
750 Vorwurf an der Literatur, an diejenigen, die heute so ganz hochgejubelt werden, ist,
751 dass sie sich mehr als die anderen Kunstspaten, mehr als die Musik und mehr als die
752 darstellende Kunst, eigentlich dem Durchschnittsgeschmack anprostituieren. Dass sie
753 um der Auflagenzahlen willen schreiben, dass sie eigentlich mehr Zeit zum Vernetzen
754 und für das Netzwerk, was man früher Hawarapartien nannte, verwenden, als für eine
755 ernsthafte Auseinandersetzung mit ihrer Literatur. Das ist natürlich jetzt eine
756 Verallgemeinerung. Aber das ist meine subjektive Wahrnehmung.

757 KE: Und um die geht es. Also auch eine Trivialisierung der Literatur?

758 AM: Trivialisierung in einem Maß, die man sich vor zwanzig Jahren noch gar nicht
759 vorstellen hat können, die aber von der Öffentlichkeit goutiert wird. Ich sage immer, das
760 ist so, als hätte man früher den Konsalik auf die erste Seite im Zeit-Feuilleton gesetzt,
761 der ist nicht wahrgenommen worden. Heutzutage wird etwas auf diesem Niveau im
762 großen Feuilleton besprochen, bejubelt und bekommt Preise. Ich habe nichts gegen
763 Unterhaltung, die verdienen sowieso genug, indem sie hohe Auflagenzahlen haben.
764 Heutzutage fällt das aber zusammen.

765 KE: Können sie mir vielleicht sagen, warum diese Veränderung stattgefunden hat?

766 AM: Das ist die Konsumgesellschaft. Jeder glaubt, jeder kann mitreden, wenn es um
767 Literatur geht, weil jeder Deutsch kann. Irgendwie, mehr oder weniger. Das heißt, jeder
768 maßt sich eine Meinung an, jeder glaubt, schreiben zu können. Inzwischen sind wir in
769 einer Gesellschaft, wo jeder glaubt, jede banale Äußerung, bloß weil er oder sie sie von
770 sich gibt, ist schon hohe Literatur. Die Zugangsmöglichkeiten sind unendlich durch die
771 neuen Medien, man muss sich nur inszenieren. Das ist das eine und das andere ist
772 einfach der Konsumgedanke, der in die Kunst eingedrungen ist. Ich meine, mich ärgert
773 es sich ja schon, wenn die Leute von Strandlektüre oder von Nachtkastl-Lektüre reden.
774 Dazu ist die Literatur nicht da. Das heißt, dieses Dienstleistungsdenken ist einfach zu
775 sehr in die Literatur eingedrungen. Es werden von uns Autoren Dienstleistungen

776 erwartet in Form von Büchern, die leicht konsumierbar sind. Und ich bin kein Hotellier.
777 Ich schreibe Literatur. Ich kann mich nicht danach richten, ob die Leute mich nicht
778 mehr lesen können und die nach drei Seiten, wenn sie keinen Erzählfaden haben, wo
779 Figuren immer wieder vorkommen, damit sie es ja nicht vergessen, wieder damit
780 aufhören. Diese Art, das will ich auch nicht. Ich stehe noch immer vor, hinter und mit
781 Adorno und mit seiner Idee des Horizonts, der überschritten werden muss. Und das
782 haben die jungen Autoren oder die jüngeren Generationen der Autoren irgendwie aus
783 dem Blick verloren. Dabei, die österreichische Literatur ist ja immer einen Sonderweg
784 gegangen. Ich meine durch diese Sprachkomponente, sie kennen die Geschichte mit
785 dem Lord Chandos Brief und der Sprachkrise und mit allem und dadurch wurde die
786 österreichische Literatur schon sehr beeinflusst. Bis in die neunziger Jahre, oder sagen
787 wir, ja eigentlich bis in die neunziger Jahre, späte achtziger Jahre. Sodass das Formale
788 immer so viel wichtiger war als in der deutschen Literatur. Die haben immer schon
789 drauflos erzählt. Nicht alle, aber viele. Während dieses Auseinandersetzen mit, ist die
790 Welt erzählbar, was kann die Sprache, was darf die Sprache, das ist immer mitgedacht
791 worden, immer mit reflektiert worden und das hat die österreichische Literatur auf einen
792 Stand gebracht, der meiner Meinung nach viel höher war, als das, was in der deutschen
793 Erzählliteratur, mit Ausnahmen, produziert worden ist. Und auf einmal erzählen sie alle,
794 als ob das nie gewesen wäre. Diese Krimi-Mode ist überhaupt noch das Ärgste. (lacht)

795 KE: Sie haben im Grunde für meine nächste Frage den Nagel auf den Kopf getroffen.
796 Sie haben gesagt, jeder bildet sich ein, schreiben zu können. Das ist auch
797 einhergegangen mit der Digitalisierung, dass jeder plötzlich einen Literaturblog haben
798 kann oder schreiben kann. Um nun nochmal explizit zu werden, das ist dann für sie
799 keine literarische Produktion?

800 AM: Um Gottes Willen. Wenn ich nicht demokratisch erzogen worden wäre, würde ich
801 sagen, das gehört verboten. (lacht) Aber es darf natürlich jeder. Das liegt nicht an den
802 Autoren. Ich meine, jeder Autor, der nicht schreiben kann, schreibt trotzdem und das
803 soll er auch. Leute machen Batiken, Hausmusik, setzen sich am Sonntag raus und malen
804 die Landschaft oder den Hund oder die Katze. Das ist ja gut. Besser, als sie tun
805 irgendetwas Blödes. (lacht) Nur wer käme drauf, das als Kunst zu bezeichnen.

806 KE: Glauben Sie, dass durch Literaturblogs, und dass sich jeder plötzlich einbildet,
807 schreiben zu können, dadurch auch das Bild des Autors, des Schriftstellers ein bisschen
808 marginalisiert wurde?

809 AM: Nein, im Gegenteil. Mehr als je zuvor ist das Bild des Schriftstellers eigentlich
810 aufgewertet worden. Weil früher waren das die Hungerleider, die nicht arbeiten wollen.
811 Ich bin sehr oft gefragt worden, ob ich denn endlich schon einen Job gefunden habe.
812 (lacht) Inzwischen ist es ja glamourös, natürlich ein bekannter und berühmter
813 Schriftsteller zu sein. Schriftsteller sind Stars, sind Öffentlichkeitsmenschen. Ich merke
814 es immer wieder, mir geht es weniger so in letzter Zeit, weil mein Stern eher im Sinken
815 ist, aber das hat mit meinem Alter auch zu tun. Egal, ich beklage mich jetzt nicht, das ist
816 eine andere Geschichte. Aber die Leute finden es unglaublich sexy, mit einem
817 berühmten Schriftsteller bekannt zu sein. Nein, nein, im Gegenteil, marginalisiert nicht,
818 nur muss man erfolgreich sein, berühmt muss man werden, sonst muss man sich einen
819 Job suchen. Also, die Schere geht auseinander. So wie bei allem geht auch die Schere
820 beim Einkommen sehr auseinander. Es ist wenig da und das häuft sich. So wie in der
821 Gesellschaft überhaupt.

822 KE: Gibt es noch andere Aspekte, die sich in ihrem Schreiben oder in ihrer Arbeit
823 verändert haben seit den Achtzigern?

824 AM: Ja, natürlich. Wie ich die Züchtigung geschrieben habe, war ich 33, jetzt bin ich
825 64. Ich meine, wenn sich da nichts ändert, stimmt etwas nicht. Ich bin milder geworden,
826 man wird im Alter milder. Ihre Mutter ist wahrscheinlich jünger als ich. (lacht) Es hat
827 damals mehr nur Schwarz Weiß für mich gegeben. Ich war damals sehr viel
828 selbstverliebter als heute, die Wahrheit war auf meiner Seite, das Gut sein war auf
829 meiner Seite. Alle, die nicht meiner Meinung waren, waren Böse. Andererseits war ich
830 kämpferischer. Das Positive und das Negative sind Dinge, die zusammengehören und
831 das Kämpferische bringt natürlich Literatur mit sich, die, also, eine Power hat. Ich
832 meine, die Züchtigung, die Ausgrenzung. Das sind Bücher, die haben Power, die habe
833 ich nicht mehr. Das sind jugendliche Impulse. Und solange man diesen kämpferischen
834 Impetus hat, ist man relativ eindimensional, man kann die andere Seite nicht sehen, man
835 kann nicht alle Möglichkeiten sehen, das würde einen hemmen. Man geht dann aber
836 ungehemmt heran, das hat seinen Vorteil. Man ist einfach viel weniger selbstkritisch.
837 Man wird immer selbstkritischer. Andererseits war damals der Zeitgeist, explizit
838 gesellschaftskritisch zu sein, auch diesen prophetischen Gestus zu haben. Dinge zu
839 sagen, worüber man sich später denkt, wie kann man nur so präpotent sein und solche
840 Meinungen von sich geben. Wenn ich Interviews von mir lese in den achtziger Jahren.
841 Nicht wirklich falsch aber auch nicht richtig. Meine Hauptbeschäftigung ist der

842 Nationalsozialismus gewesen. Damals war meine Haltung, jeder, der kein
843 Widerstandskämpfer war, war ein Täter. Das kann ich jetzt nicht mehr so sehen. Es hat
844 sich mein Bild gegenüber dem Nationalsozialismus nicht verändert, aber ich sehe
845 einfach die Schicksale differenzierter. Ich sehe auch, was meine Generation irgendwie
846 gebraucht hat zur Ideologisierung um sich abzusetzen. Meine Generation hat da mehr zu
847 kämpfen gehabt als jede andere, weil unsere Eltern die Kriegsgeneration war. Das sehe
848 ich heute differenzierter, ohne da jetzt plötzlich zu glauben, dass es nicht so war wie es
849 war. Oder ich meine, wenn ich mir heute die Züchtigung anschau, das ist unglaublich
850 hart. Ich meine, diese Mutter kann es der Tochter nicht recht machen, nicht so wie sie
851 dargestellt wird als Kind, sondern der Tochter, die dann die Ich-Erzählerin ist, die kann
852 es ihr einfach nicht recht machen. Alles, was sie macht, ist falsch. Und alles, was sie
853 macht, trägt dazu bei, dass diese arme Tochter zum Opfer wird und leidet bis weit in ihr
854 fortgeschrittenes Alter hinein. Ich meine, das kann ich heute nicht mehr so sehen.

855 KE: Aber ist das nicht genau ein Zeitgeist, der heute fehlt?

856 AM: Ich glaube einfach, dass es dem damaligen Zeitgeist entsprochen hat. Ich meine,
857 ich war damals glühende Feministin und meine Generation hat ja sozusagen die zweite
858 Welle des Feminismus erfunden. Das ist eigentlich aus der Studentenbewegung
859 hervorgegangen und hat sich dann verselbstständigt und das hat manchmal auch
860 groteske Züge angenommen. Dass man zum Beispiel ausgeschlossen wurde, weil man
861 ein männliches Kind geboren hat.

862 KE: Nun zu meinem letzten Themenblock. Welche ökonomischen Rahmenbedingungen
863 fließen in das literarische Schaffen mit ein? Mir geht es dabei um die Verlagspolitik.
864 Haben Autoren noch die Möglichkeit, selbst ihre Themen zu wählen?

865 AM: Natürlich. Also ich muss sagen, dass ich wirkliches Glück mit meinem Verlag
866 habe. Der Verlagsleiter im Augenblick schreibt nicht nur, nachdem er das Manuskript
867 gelesen hat, die beste Kritik, nicht die beste im Sinn von positivste sondern in dem Sinn,
868 was er kapiert. Er kapiert immer genau, was ich will. Er kann wahrscheinlich besser
869 einschätzen, wie gut sich das Buch verkauft aber ich habe immer das Gefühl, dass er
870 total hinter mir steht. Die letzten zwei oder drei Bücher waren auch immer Spitzentitel,
871 also da kann ich mich wirklich nicht beklagen. Die Agentur, ich meine, ich bin mit
872 meiner Agentin gut befreundet, sie gehört inzwischen zu meinen besten Freundinnen,
873 die setzt mich schon unter sanften Druck. Jetzt soll endlich wieder was zum Beispiel.

874 Aber dieser Druck ist ein freundlicher Druck, weil man ja die Leute kennt. Das ist
875 sozusagen nicht der Druck vom Verlag, den ließe ich mir nicht machen, aber wenn das
876 Menschen sind, mit denen man befreundet ist und die gerne hätten, dass man
877 Kontinuität hat und weißt eh, deine Leser werden dich vergessen. Ich sage dann immer,
878 die haben mich schon längst vergessen. (lacht) Insofern ist es ein Druck, aber es besteht
879 kein offizieller Druck.

880 KE: Und die Themenfindung ist auch immer bei Ihnen?

881 AM: Absolut. Was nicht immer so bei mir ist, ist der Titel, also, die Gestaltung. Das ist
882 dann immer so, ich werde natürlich bei allem gefragt. Aber wenn ich zum Beispiel sage,
883 ich möchte ein härteres, zum Beispiel bei meinem letzten Buch, ich möchte ein härteres
884 Cover, das ist ein bisschen kitschig, die anderen waren ja ganz arg und die sagen mir,
885 glauben sie uns, wir kennen uns aus, wenn wir das machen, dann haben wir keine
886 Verkaufszahlen.

887 KE: Die schauen auf Marktmechanismen.

888 AM: Ja. Und da gibt man dann oft nach. Das heißt, es kommt zu einem Kompromiss.
889 Man bringt nicht seines durch und denkt sich dann am Ende, wenn es nicht aufgeht, was
890 der Verlag dann durchgesetzt hat: Warum habe ich mich nicht ein bisschen mehr auf die
891 Füße gestellt? Zum Beispiel bei meinem letzten Romane "Wenn du wiederkommst", das
892 habe ich wirklich unter großem Protest angenommen. Ich wollte Trauerland. Anatomie
893 der Trauer. Aber die denken dann an die vielen lesenden Frauen, an die vielen
894 betulichen älteren Damen, die man *ja* nicht abschrecken darf. Ja, also insofern ist man
895 nicht ganz frei. Aber was das Produkt betrifft bis zum Punkt, wo es abgegeben wird, bin
896 ich völlig frei.

897 Experteninterview mit Peter Turrini,
898 österreichischer Schriftsteller,
899 geführt am 21. Dezember 2012 in Kleinriedenthal
900
901
902
903

904 KE: Katrin Egger, die Interviewerin

905 PT: Peter Turrini, der Interviewte

906

907

908

909 KE: Herr Turrini, in meiner Diplomarbeit beschäftige ich mich mit Autorschaft in der
910 Gegenwart. Wie würden Sie Autorschaft in der Gegenwart beschreiben?

911 PT: Also meine Autorenschaft dauert nun schon über fünfzig Jahre, insofern ist das
912 Wort Gegenwart in meinem Zusammenhaft ein bisschen schwierig zu beantworten.
913 Aber für mich, nebst allen theoretischen Selbsterkundungen, die wir miteinander
914 vielleicht noch treiben werden bei ihren nächsten Fragen, gibt es zu dem, was ich tue,
915 gar keine Alternative. Das heißt, der schlichteste Satz, den ich ihnen in diesem
916 Zusammenhang sagen kann ist: Ich muss schreiben. Das ist eine Erfahrung, die ich ab
917 meinem vierzehnten Lebensjahr gemacht habe, dass dieser Zwang, Erfahrungen,
918 Empfindungen, Zorn, Wut, Angst et cetera, als Material für die Verwandlung in Sätze
919 und Szenen in meinem Fall, ich bin ja primär Dramatiker, eine Überlebensform ist. Das
920 heißt, würde ich nicht schreiben, würde ich daran ersticken. An der Welt. Und
921 tatsächlich war es ein paar Mal so in meinem Leben, dass ich sprachlos wurde und
922 gleich in tiefster Melancholie und Depression gelandet bin. Das heißt, dieses Erklimmen
923 von Worten und Sätzen ist immer auch ein Versuch, der eigenen Depression, der
924 eigenen Verlassenheit zu entkommen, indem ich mir die Welt beschreibbar mache. Also
925 noch bevor wir theoretisieren, was der Autor alles sein könnte oder nicht ist: Ich muss
926 einer sein. Das ist die einfachste Antwort zu dieser Frage.

927

928 KE: Deswegen schreiben sie.

929 PT: Deswegen schreibe ich seit meinem vierzehnten Lebensjahr fast ausschließlich
930 Theaterszenen. Also in meinem Kopf, meine Autorenschaft ist sozusagen eine
931 dialogische und selbst wenn ich Gedichte schreibe, was ab und zu passiert, und es gibt
932 ein paar Bände von mir, sind es letzten Endes Gespräche. Also ich bin der klassische
933 nicht Prosaautor. Meine Phantasie ist eine dialogische. Das war sie schon mit vierzehn,
934 fünfzehn Jahren. Diese Weltausdenkung, in der immer zwei oder mehrere Personen
935 miteinander reden. Und es ist bis zum heutigen Tag geblieben.

936 KE: Und welche Aufgaben würden Sie dem Autor zuschreiben? Welche Aufgaben hat
937 ein Autor?

938 PT: Katrin, ich glaube man kann sich Aufgaben suchen als Autor. Aber wenn wir
939 generell darüber debattieren, was ein Autor machen soll, welche Aufgaben er hat, dann
940 würde ich einmal sagen, gar keine. Es ist, glaube ich, ganz entscheidend, sich
941 vorzustellen, ich versuche das in Diskussionen den Leuten auch immer wieder zu sagen,
942 dass es etwas gibt, zum Beispiel die Autorenschaft, zum Beispiel schreiben, das einmal
943 primär keinem Nutzen und keinem Zweck unterliegt. Dass sich ein Autor den Zweck
944 der Aufklärung sucht zum Beispiel, den Zweck des Lachens oder Weinen seinem
945 Publikum gegenüber, dass er sagt ich will die Leute zum Lachen der Weinen bringen,
946 das sind selbstgewählte. Ich kann dann auch genau über meine dann reden, aber das sind
947 einmal selbstgewählte Zwecke. Primär, und das macht manche Leute ganz nervös, ist
948 die Literatur für gar nichts da, außer für sich selbst, dass sie ihren eigenen ästhetischen
949 Kampf führt. Und es ärgert mich immer, wenn Kollegen es anders treiben wie ich, dass
950 andere Kollegen darüber in Rage geraten. Ich finde, wir müssen diese Freiheit der
951 Kunst, die primär im Schöpfungsakt besteht, der ist schwierig und anstrengend genug,
952 verteidigen. Für mich zum Beispiel als Dramatiker gibt es sehr wohl einen Zweck. Der
953 ist, ich kann diese eineinhalb Stunden, die ein Theaterstück dauert, Leute nicht
954 langweilen. Ich versuche sie zum Weinen oder zum Lachen zu bringen. Eine sehr
955 klassische Haltung. Das ist sozusagen mein zweckhafter Versuch mit der Literatur.
956 Aber wenn ich hier in Kleinriedenthal in meinem Zimmer, das ich ihnen gerade gezeigt
957 habe, vor meiner alten Schreibmaschine sitze, ist auch dieser Zweck fern. Primär
958 kämpfe ich mit dem Satz und mit der Szene.

959 KE: Für Sie und nicht für Ihre Leser.

960 PT: Bei mir gibt es weniger Leser. Ich muss immer wieder wiederholen, das
961 dramatische Schreiben ist sehr unterschiedlich vom Roman schreiben. Ich versuche es
962 ganz kurz zu erklären. Sie können, wenn sie in einem Roman etwas nicht verstehen,
963 einschlafen und am nächsten Tag nachblättern und dann noch einmal lesen. Das Theater
964 ist ein derartig gegenwärtiges Medium. Ich kann ja nicht auf die Bühne kommen, wenn
965 ich merke, die Leute müzzeln da unten langsam ein, und ihnen sagen, in vierzehn Tagen
966 werden sie mein Stück schon verstehen. Das Theater ist geradezu plebejisch wie ein
967 Fußballplatz. Es funktioniert jetzt oder nie. Entweder ich bringe die Leute zu tiefen
968 Empfindungen, welchen auch immer, oder sie denken darüber nach in welches Gasthaus
969 sie nachher ein Gulasch oder ein Schnitzel essen gehen. Das heißt, das Theater ist
970 primär eine Kommunikation mit dem Publikum. Beim Schreiben selbst, danach haben
971 sie mich gefragt, denke ich auch daran nicht, sondern versuche mich einmal primär
972 selbst zum erstes Publikum zu machen, mir diese Szene vorzuspielen. Da hüpfte ich da
973 drüben wie ein dicker Schauspieler durch die Gegend und spiele meine eigenen Szenen,
974 um auszuprobieren, ob das gehen könnte oder nicht. Wohl ob ein Monolog zu lang ist
975 oder nicht. Sie debattieren da mit einem Dramatiker, der diese wohl sehr
976 unterschiedliche Sparte innerhalb der Literatur betreibt, nämlich, dass Rede und
977 Gegenrede funktioniert. Der Prosaschreiber redet eigentlich mit sich selber und macht
978 lange Beschreibungen oder Erklärungen. Würde ich das am Theater machen, würden
979 die Leute einschlafen. Das Theater ist der Moment. Und diesen Moment versuche ich
980 eineinhalb Stunden lang wachzuhalten.

981 KE: Verstehe ich Sie richtig, dann müssen Autoren nicht engagiert sein?

982 PT: Sie können. Ich zum Beispiel bin es. Aber wenn wir von vorneherein der Literatur
983 einen Zweck, einen poetischen, einen sozialen, einen humanen, unterstellen, ist dieses
984 seltene, einmalige Kind der Freiheit schon an einem Arme amputiert. Das heißt nicht,
985 ich wiederhole, dass man sich für seine Arbeit, für seine Literatur, keine Zwecke sucht.
986 Ich zum Beispiel habe ein Leben lang versucht, ein politisch engagierter Mensch zu
987 sein. Merkwürdiger Weise weniger in meinen Stücken, sondern in meinen Essays und
988 öffentlichen Reden und so weiter. Ich kann mir den nicht engagierten Autor für mich
989 gar nicht vorstellen. Aber wenn ich einen nicht engagierten Autor kennenlerne und ich
990 habe genug davon kennengelernt, dann würde ich des Teufels tun und ihn von seinen
991 Überzeugenden abhalten. Weil dann heißt das schon, dass wir einen Verhaltenskodex
992 über die Literatur stellen und genau das darf sie nicht sein. Wenn jemand sagt, ich

993 betreibe die nackte Anarchie oder Onanie ist das nicht mein Gewerbe in der Literatur,
994 aber es ist seine Freiheit oder ihre Freiheit es zu tun.

995 PT: Verstehen Sie, das ist so wie mit dem Glauben. Der Glaube ist etwas wahnsinnig
996 Schönes, übrigens auch etwas Kreatives. Die Menschen denken sich irgendein
997 gläubiges Verhältnis aus. Wenn sie aber jetzt mit den Vorschriften der Kirche über
998 diesen Glauben gehen, kommt der eingesperrte Gott oder der reglementierte Glaube.
999 Die Literatur ist von ähnlicher Gestalt und ähnlichem Wesen. Sie ist ein Ort der
1000 Freiheit. Aber wenn sie jetzt sagen, sie soll engagiert sein und sie soll modern sein und
1001 sie soll in vierfüßigen Jamben sein und sie soll der Mama nicht wehtun, weil die
1002 schreckt sich immer so über moderne Literatur (lacht), ist es besser, sie gehen in eine
1003 Gewerkschaftszeitung oder zum Kirchenblatt, als in die Literatur.

1004 KE: Meine nächste Frage geht in diese Richtung. Sie schreiben schon seit den
1005 Siebzigern und haben Vergleiche zu jetzt. Was würden sie sagen, was hat sich in all
1006 diesen Jahrzehnten am meisten geändert?

1007 PT: Das ist eine interessante Frage, an der ich im Augenblick auch sehr kiefle und ich
1008 bleibe jetzt mal beim Thema der dramatischen Literatur, weil es in den letzten Jahren,
1009 das werden sie auch mitbekommen haben, zu einer Machtverschiebung innerhalb des
1010 Theaters gekommen ist. Bis noch vor fünf, sechs Jahren würde ich sagen, war im
1011 deutschsprachigen Raum, in anderen europäischen und außereuropäischen Ländern ist
1012 es grundsätzlich anders, galt so etwas wie das Primat des geschriebenen Textes.
1013 Schriftsteller haben Theaterstücke geschrieben, haben sie dem Theater gegeben und
1014 tolle oder weniger tolle Regisseure und Schauspieler haben das in Szene gebracht. Und
1015 seit einigen Jahren ist im deutschsprachigen Raum eine Tendenz zu bemerken, gegen
1016 die wir uns sehr verwehren, nämlich, das Umschreiben der Texte durch Regisseure und
1017 Dramaturgen. Ich gebe meinen Regisseuren jede Freiheit. Ich bin sogar dafür, dass sie
1018 sich absolut nicht an meine Ausdenkungen, an meine szenischen oder
1019 Regiebemerkungen halten. Ich gebe ihnen nur nicht die Freiheit, selbst zu dichten
1020 anzufangen mit meinen Texten. Das ist etwas, das ich inzwischen vertraglich und
1021 juristisch verboten habe. Und wenn trotzdem jemand das Bedürfnis hat, verbiete ich die
1022 Aufführung. Die Domäne des Dichters, in der Theatergemeinschaft Regie,
1023 Bühnenbild, Kostüm und eben Theaterdichter, ist die Sprache. Wenn man ihm die auch
1024 noch wegnimmt, das ist so, wie wenn man einer Kostümbildnerin die Kostüme
1025 wegnehmen würde und sagen, du kannst Daumen drehen oder Kaffee holen. Ich

1026 übertreibe jetzt ein bisschen. Aber wenn sie mich fragen, was hat sich gravierend
1027 verändert, nicht in der Musik, weil Noten schreiben kann kaum jemand. Also herrscht
1028 so ein grundsätzlicher Respekt bei den Symphonien, nicht hinein zu komponieren.
1029 Einen Bleistift in der Hand halten kann fast jeder Depp. Also ist die Vorstellung der
1030 Verfügbarkeit von Sprache größer und darunter leide ich sehr und wie sie merken
1031 polemisiere ich auch gerade gegen Hineinschreiber. Erstaunlicherweise ist das ziemlich
1032 begrenzt auf den deutschsprachigen Raum. Das heißt, wenn ich eine Aufführung von
1033 mir in Polen oder in Portugal oder in Paris sehe, ist das nicht der Fall. Weil dieses
1034 Primat oder diese Unantastbarkeit der Texte dort eine Selbstverständlichkeit ist. Im
1035 deutschsprachigen Raum hat sie sich zu Gunsten, das werden sie ja mitbekommen
1036 haben, der Regie und des Regiekraters, wie der einschlägige Begriff heißt, verschoben.
1037 Das heißt, die machen manchmal mit den Texten, vor allem jüngerer Dramatiker, die
1038 sich nicht wehren können oder wollen, weil sie endlich aufgeführt werden wollen, was
1039 sie wollen. Und das ist eine üble Entwicklung. Das zweite ist für mich sehr wichtig.
1040 Das, was in den siebziger Jahren bei meinen Uraufführungen schockierend war, zum
1041 Beispiel die Nacktheit, ist heute, ich würde fast sagen, fast schon ein Erfordernis. Also
1042 es hat sich umgedreht und ich finde es heute revolutionärer, verhüllte Gestalten auf der
1043 Bühne vorzuführen als nackte. Aber das muss man auch sagen. Als wir die ersten
1044 Aufführungen "Rozznjogd" oder "Magic Afternoon" vom Wolfi Bauer und so weiter
1045 hatten, war das für die Leute wirklich ein Schrecken. Inzwischen ist das doch eine
1046 unglaubliche Pornografisierung der Gesellschaft auf allen Ebenen. Es gibt ja keine
1047 Zeitung mehr, wo nicht die Tutteln rauswinken. Das hat sich völlig verändert auch und
1048 was einmal Schock und Widerstand war ist eben heute Mainstream. Also kann man nur
1049 das Gegenteil wieder machen und nicht in dieser ästhetischen Falle eines längst
1050 durchgesetzten Fortschritts oder sogar eines Fortschritts, der sich in sein pervernes
1051 Gegenteil verkehrt hat, bleiben. Wir haben sexuelle Freiheit gemeint in den siebziger
1052 Jahren, daraus ist die Freiheit der Pornografie geworden. Wir haben die Uferlosigkeit
1053 gemeint, daraus sind inzwischen TUI-Reisen geworden. Diese Umdrehung von
1054 Freiheitsvorstellungen meiner Generation in den siebziger Jahren, die haben sich
1055 verkehrt sozusagen in die organisierte Perversion dieser Vorstellungen. Ich erinnere
1056 mich, die ersten Punks waren ein Aufschrei und ein paar Jahre später hat es schon
1057 irgendwie so Punkschmuck gegeben. Man konnte schon in Silber eingefasste
1058 Rasierklingen kaufen et cetera. Also dieser bürgerliche Magen dieser Gesellschaft frisst

1059 ja sehr schnell seine eigenen Verunsicherungen auf und spuckt sie als neues Geschäft
1060 wieder aus.

1061 PT: Sie haben wunderbare Fragen, sehr inspirierend und interessant für mich auch.

1062 KE: Danke Herr Turrini. Weil sie gesagt haben, dass eben der Respekt vor dem Text
1063 nicht mehr besteht in der Dramatik, durch Regisseure. Würden Sie sagen, dass damit
1064 der Autor auch marginalisiert wird?

1065 PT: Naja, da gibt es mehrere Punkte dazu zu sagen. Die Gefahr, dass er marginalisiert
1066 wird, ich kann jetzt wirklich nur hauptsächlich vom Dramatiker reden, ist sehr, sehr
1067 groß. Noch gibt es ein Urheberrecht, noch gibt es Verlage, die selbstverständlich dafür
1068 kämpfen, notfalls auch eine Aufführung verbieten wenn das Urheberrecht am Text
1069 gröblichst verletzt wird. Ich wiederhole mich, es geht nicht darum, dass ein Regisseur in
1070 seiner Phantasie beim Regieführen eingeschränkt wird, dagegen bin ich wirklich total.
1071 Der kann wirklich machen, was er will. Wenn ich sage, ein Stück spielt in einem Wald
1072 und der Regisseur inszeniert es in einem U-Boot, steht ihm das auch zu. Es steht ihm
1073 aber nicht zu, meinen Text auf U-Boot umzuschreiben. Nur, damit sie das genauer
1074 verstehen. Also noch gibt es das Urheberrecht, noch ist es ja geschützt. Noch sind die
1075 Werke von Autoren bis siebenzig Jahre nach seinem Tode geschützt. Was dann mit so
1076 genannten freien Werken passiert, da kann eh jeder machen was er will. Aber, und das
1077 werden sie ja mitbekommen haben, diese generelle Debatte über das Urheberrecht,
1078 angezettelt von den Piraten auch et cetera, ist für mich sehr beunruhigend, weil sie, und
1079 jetzt sage ich das mal polemisch, in dieser Internetgeneration das Gefühl der kompletten
1080 Verfügbarkeit von allem und jedem hervorruft. Also ich habe Erlebnisse, wo mir das
1081 junge Leute sogar schicken dann und sagen, ich habe ihr Stück umgeschrieben oder ich
1082 habe von ihrem Stück ein Stück genommen und habe daraus selbst etwas gemacht.
1083 Jeder hat das Gefühl, er kann das irgendwo besorgen, meistens im Internet und kann
1084 damit machen, was er will. Das ist natürlich eine Anmaßung sondergleichen und wenn
1085 das Urheberrecht im Internet komplett fällt und jeder machen kann, was er will, ist das
1086 für die Autoren eine Katastrophe kann ich nur sagen. Also seltsamerweise, warum weiß
1087 ich nicht genau, reduziert sich diese Katastrophe noch auf den deutschsprachigen Raum.
1088 Ich habe gerade mit einem französischen Regisseur gestern lang darüber geredet und der
1089 sagt, das wäre ein komplettes Unding in Frankreich, dass jemand einen Text nimmt von
1090 einem Autor und damit macht, was er will. In Frankreich verbeugen sich die Regisseure
1091 gar nicht am Ende des Stückes, heißen auch „Mise-en-scène“, also in Szene Setzer, und

1092 sehen ihre Aufgabe einfach darin, eine tolle Umsetzung des Textes zu machen et cetera.
1093 Aber dieser Kampf, dass das Urheberrecht fallen soll, das empört mich auch maßlos,
1094 weil ich mir denke, ja warum kommen diese Piraten, diese bepickelten Autisten und
1095 beziehungsunfähigen Computerkinder, warum kommen sie nicht auf die Idee, dass die
1096 Semmeln gratis sein sollen. Warum fällt den Leuten immer der Autor ein, dem man
1097 irgendetwas wegnehmen könnte. Immer muss man ihm irgendetwas rauben, Musik oder
1098 Sätze et cetera. Also das ist eine für den Autor bedrohliche und gefährliche
1099 Entwicklung. Früher habe ich Bedrohungen eher durch die politische Zensur erlebt. Wo
1100 eben Parteien massiv in den siebziger und achtziger Jahren versucht habe, gegen Filme
1101 und Stücke von mir aufzutreten, Verbote zu erwirken et cetera. Inzwischen sind es die
1102 Menschen, die einfach sagen, mich interessiert das Urheberrecht nicht. Manchmal
1103 erfahre ich zufällig, dass irgendeine Theatergruppe ein Stück von mir aufgeführt hat,
1104 weil mir jemand erzählt, du ich habe da eine Aufführung gesehen irgendwo. Ich frage
1105 den Verlag, haben sie eine Lizenz weitergegeben für eine Aufführung, nein, die haben
1106 das geklaut. Also der Gedanke, man klaut da was, der nimmt auch ab. Ich hab vor zwei
1107 Jahren eine Aufführung gesehen, eine gute, muss ich fairerweise sagen, von einem ganz
1108 jungen Regisseur. Nachher war eine Diskussion, aber es war ein Viertel des Stückes
1109 nicht von mir. Ich habe zu diesem jungen Mann dann auf der Bühne gesagt, sie sind ein
1110 Mörder. Ich sitze ein Jahr hier in Kleinriedenthal, schreibe ein Stück und sie dichten ein
1111 Viertel des Stückes um. Ja, aber ich verehere sie doch und ganz in ihrem Sinne und so
1112 weiter. Es war ihm gar nicht beizubringen, dass man nicht einfach aus Texten von
1113 anderen Menschen macht, was man will. Das ist die Generation, die einfach das
1114 Urheberrecht nicht mehr wahrhaben will, weil sie gewohnt sind, der nicht, aber
1115 manchmal auf furchtbare Weise, alles in die Augenhöhe des eigenen Sprachgefühls zu
1116 bringen. Also zu zerkleinern und nieder zu schnitzeln. Auf die Idee, dass man vielleicht
1117 vor dem Text sich beweisen müsste und Respekt haben sollte und vielleicht nicht gut
1118 genug ist, um etwas zu machen, da kommen sehr wenige darauf. Sie machen sich, wie
1119 mehrere Regisseure immer sagen, ich muss mir den Text erst mundgerecht machen,
1120 allein schon dieses Wort macht mich wahnsinnig. Was heißt mundgerecht, für den
1121 eigenen Mund und das eigene Hirn herunter dichten oder was heißt das. Aber
1122 grundsätzlich, die Position des Autors, und ich glaube, da sind wir an einem
1123 wesentlichen Punkt, und ich grenze es hauptsächlich ein auf den Dramatiker, ist in der
1124 postmodernen Gesellschaft durch den Versuch der Aufhebung, Eingrenzung,
1125 Aushebelung des Urheberrechtes wirklich bedroht. Das wird immer bestritten, man sagt,

1126 man wird schon irgendeine andere Lösung finden, ich glaube überhaupt nicht daran.
1127 Wenn sie heute einmal alles, jedes Buch und alles herunter saugen können, weil Google
1128 das längst digitalisiert hat, ist einfach der Autor in der allerschwächsten Position.

1129 KE: Diesen Aspekt will ich auch in meiner Diplomarbeit behandeln. Stichwort
1130 Digitalisierung. Sie haben das im Grunde eh schon angesprochen, aber meine
1131 Beobachtung ist die, dass heute jeder hergeht und sagt, ich kann schreiben. Sich einen
1132 Literaturblog bastelt und sagt, ich bin ein Autor.

1133 PT: Katrin, ich kann darauf nur sagen, ich lehne diese Anmaßung total ab. Ich habe gar
1134 nichts dagegen, dass Leute das probieren, ich war am Anfang, mit fünfzehn, sechzehn
1135 ein Stümper. Aber dass die Literatur Kategorien hat, dass sie etwas mit einem Umgang
1136 mit der Sprache und vielleicht sogar mit einem meisterlichen Umgang mit der Sprache
1137 zu tun hat, das wird in dieser Verfügungsgesellschaft, in der überall so Hobbykurse für
1138 das Schreiben stattfinden, einfach negiert. Mich sprechen beim Einkaufen, Leute
1139 sprechen mich beim Einkaufen an und sagen Herr Turrini, ich bin auch Schriftsteller,
1140 Schriftstellerin, ich habe zuerst in Geras einen Bastelkurs gemacht, dann habe ich einen
1141 Sprachkurs gemacht und so weiter. Größenwahn ist da entstanden oder um es anders
1142 auszudrücken: Diese Vorstellung, dass eigene Zwerge Maß sei die allgemein zu
1143 erreichende und durchzusetzende Höhe, ja, kotzt mich an. Ich bin total dagegen. Ich
1144 fange auch nicht zu komponieren an, weil ich keine einzige Note setzen kann et cetera.
1145 Aber in der Sprache kommt jeder auf die Idee. Wieso, was soll denn daran schwer sein,
1146 ich kann ja den Bleistift halten. Ich kann nur äußerst polemisch darauf reagieren und
1147 sagen, ich hoffe, dass dieser Tsunami der Selbstüberhöhung, der nur Sinnlosigkeiten
1148 von sich gibt, dass der aufhört und dass der Markt vielleicht das reguliert. Ich war nie
1149 ein Anhänger des Marktes, aber langsam bin ich dafür, es zeigt sich dann eh, welche
1150 Bücher die Verlage drucken oder nicht. Und wenn die Leute dann halt andere
1151 Vertriebskanäle finden und anders kommunizieren, es geht ihnen ja auch nicht um das
1152 Verkaufen glaube ich, es geht ja hauptsächlich darum, ich will meinen kleinen
1153 Baukastenscheißdreck der Welt auch vorführen. Dieses Ganze wie Facebook basiert ja
1154 auf dieser Grundidee, die wir gerade diskutieren, ich bin auch ein Liebesscheißerl, ja,
1155 und ein Preis, den man dafür bezahlt, oder ein Eintrittsgeld, das für diese Art der
1156 Selbstdarstellung bezahlt wird, ist die vollkommene Indiskretion sich selbst gegenüber.
1157 Manchmal zeigen mir Leute so Facebook-Eintragungen und ich bin fassungslos. Das
1158 Individuum gibt sich Preis auf der einen Seite, auf der anderen Seite, wenn sie dann

1159 irgendetwas halb literarisches, sofern überhaupt, absondern, gibt es Dummheit Preis und
1160 so weiter. Aber es gibt keine Grenze in diesem Boom. Entweder kommt es zu einer
1161 Professionalisierung der Literatur und sie gerät mehr und mehr in ein professionelles
1162 Eck, weil sich sozusagen der Dilettantismus flächendeckend ausbreitet oder dieser Spuk
1163 vergeht wieder.

1164 KE: Das ist meine nächste Frage. Was bedeutet diese Entwicklung für die Literatur?

1165 PT: Das würde für die Literatur bedeuten, also wenn das Urheberrecht, und das ist
1166 sozusagen die Klammer, über die wir immer diskutieren müssen, weil es ja eine
1167 gesetzliche Verankerung gibt, wenn die Verlage das nicht mehr schützen können oder
1168 schützen wollen, weil sie andere Erwerbszweige haben, dann kann das für die Literatur
1169 nur bedeuten, also ich habe mit Schriftstellern darüber geredet bis hin zu Enzensberger,
1170 und die würden dann, die sagen einfach, ich höre dann auf zum Arbeiten. Ich kann
1171 ihnen gar nicht sagen Katrin, was es heißt, ein Theaterstück zu schreiben. Ich sitze hier,
1172 zehn Meter von ihnen entfernt, mindestens ein Jahr an einem Stück. Fange meistens
1173 gegen Mittag an zu schreiben, schreibe bis Mitternacht, haue das am nächsten Tag
1174 wieder alles weg. Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit, kann ich nur sagen. Und diese
1175 unendliche Mühe des Kämpfens mit dem Wort und mit dem Satz und mit dem Gefühl,
1176 es ist noch nicht gut genug, unbezahlt zu machen und dann kann noch einmal jeder mit
1177 dem Text machen, was er will, das ist so beschämend für einen Schriftsteller, ich kann
1178 es ihnen gar nicht sagen. Und wenn das der Gang der Dinge und der Welt ist, werden
1179 viele nicht mehr schreiben, sondern werden sich halt dann irgendeine, weiß nicht, bis
1180 jetzt werden Drehbücher ja noch sehr gut bezahlt, Filmdrehbücher. Oder hört auch da
1181 das Urheberrecht auf. Weiß ich nicht. Ich glaube es letzten Endes nicht ganz, und da
1182 kommt jetzt ein optimistischer Ansatz: Es kann zwar jeder zur vollen Ausübung seiner
1183 Beschränktheit schreiben, aber ob das die Mitmenschen glücklich macht, wenn alle
1184 Beschränkten einander beschränkt anschauen und ihre Beschränktheiten vortragen, das
1185 glaube ich nicht, dass das ein dauerhaftes literarisches Glück der Gesellschaft bedeutet.
1186 Ich glaube, dass dieses Stoßen auf große Texte, wobei ich nicht behaupte, dass meine
1187 durchgehend große Texte sind, ich bin selbst immer entsetzt nach ein paar Jahren, was
1188 ich geschrieben habe, aber das ist eine andere Debatte, vergeht. Aber wenn es eine
1189 große Freude an der Größe von Texten gibt, ja, dann wendet sich das Blatt vielleicht
1190 wieder. Oder wenn man vernünftige, da bin ich zu wenig versiert, juristische Formen für
1191 eine Modifizierung des Urheberrechts findet.

1192 KE: Es wäre also auch eine Trivialisierung der Literatur spürbar....

1193 PE: Die Trivialisierung entsteht immer dann, wenn die Leute nicht wissen, wovon sie
1194 leben sollen. Das können sie jetzt schon teilweise beobachten, dass jüngere Autorinnen
1195 und Autoren dann so Kolumnen schreiben und so. Meistens ziemlich blöde, muss ich
1196 ehrlich sagen, wo man das Gefühl hat, sie verdienen mit der Literatur kein Geld mehr,
1197 kommen nicht mehr über die Hürden. Ein Ausdruck davon ist, sie schreiben halt beim
1198 Kurier oder bei der Krone oder beim Standard ein Spältchen jede Woche. Ich mache
1199 mich darüber nicht lustig, im Gegenteil. Ich mache darauf aufmerksam, um zu sagen, es
1200 läuft ja teilweise schon so, dass die Autorenschaft so finanziell reduziert wird, die Leute
1201 immer weniger, auch im ORF zum Beispiel, für Hörspiele bekommen, dass diese
1202 Lohnschreibereien in den Zeitungen eine Folgeerscheinung sind. Junge Autoren
1203 erzählen mir, dass sie gar nicht mehr durchkommen würden, darunter auch ein paar
1204 bekannte Namen, mit den Früchten ihrer Arbeit. Also müssen sie sich halt als
1205 Früchtchen verdienen irgendwo. Und das ist schrecklich. Das ist schrecklich, weil es an
1206 die Substanz der Würde des Autors geht. Wenn man sagt, nein, du brauchst gar nicht
1207 davon leben, weil wir nehmen dir das Urheberrecht auch noch weg, und Bücher gehören
1208 allen und du kannst es zwar schreiben aber du kriegst kein Geld mehr und wir werfen es
1209 ins Internet und jeder kann damit machen, was er will, das ist ja, wenn man sich das für
1210 eine andere Sparte vorstellt: Geht zu einem Installateur und sagt, mach eine Heizung
1211 aber die darf nichts kosten, weil wir erzählen ja eh jeden, dass du eine schöne Heizung
1212 gemacht hast. Die Leute würden sofort als Idioten gebrandmarkt werden. Aber in der
1213 Literatur ist dieser Gedanke vielen nahe.

1214 KE: Haben Sie da das Gefühl, dass jemand ein Stück von Ihnen selbst nimmt?

1215 PT: Ja, das ist eine sehr gute Beschreibung von Ihnen und das erklärt vielleicht auch
1216 meine Erregtheit in diesem Thema. Dass ich so das Gefühl habe, ich habe zu viel
1217 investiert. Für mich sind Stücke wie Kinder. Ich habe selber eine Tochter und kenne alle
1218 Freuden und Leiden der Vaterschaft und es gibt aber diese Freuden und Leiden der
1219 Vaterschaft auch gegenüber dem eigenen Text, mit dem man so lange ringt. Und wenn
1220 ihnen jemand dann sagt, dieses Kind ist nichts wert, das literarische, Ich entwerte es
1221 durch Umdichtung, dann ist das wirklich ein Schmerz Katrin. Und ich kann nur sagen,
1222 mit wem immer ich rede darüber unter den Kollegen, den meisten geht es so, manche
1223 haben schon resigniert und sagen, sollen sie tun, was sie wollen. Im Augenblick finde
1224 ich den Kehlmann toll, der irgendwie versucht, da zu kämpfen und zu sagen, noch

1225 haben wir eine Würde und noch bleibt der Text so, wie wir ihn geschrieben haben,
1226 stehen. Es geht ja auch nicht darum, dass wir nicht erlauben, dass im Theater
1227 Kürzungen oder Umstellungen vorgenommen werden. Bei lebenden Autoren bin ich
1228 dafür, dass die Autoren gefragt werden, aber das ist zugestimmt, weil es einer alten
1229 Theaterpraxis entspricht. Es geht darum, dass nicht umgedichtet werden soll, ich kann
1230 das nur immer wieder wiederholen. Aber, wenn sie mich so direkt und persönlich
1231 fragen, es ist wirklich ein Schmerz, wirklich ein Schmerz. Es ist mir wurscht, wenn
1232 jemand die Gladiolen aus meinem Garten fladert (lacht), da denke ich mir, der hat halt
1233 Blumen gern, aber es ist mir nicht wurscht, wenn jemand meine Worte aus den Sätzen
1234 rausfladert.

1235 KE: Ich weiß nicht, ob sie mir das glauben, aber ich kann das nachvollziehen. Weil für
1236 mich Schreiben immer so etwas von mir selbst geben ist.

1237 PT: Ja, von sich geben.

1238 KE: Weil das bin ja ich, was ich schreibe.

1239 PT: Ja, das sind sie selbst. Ganz genau.

1240 KE: Ich muss nun aber leider zu einem anderen Aspekt kommen. Wir waren vorhin
1241 schon bei den Verlagen und was ich auch behandle ist, wie die Zusammenarbeit
1242 zwischen Verlagen und den Autoren funktioniert. Haben Sie das Gefühl, dass Sie Ihre
1243 Themen noch frei setzen können?

1244 PT: Ja, absolut. Das wäre ein Wahnsinn, Katrin. Jetzt kann ich nicht beurteilen, wie weit
1245 jüngere Autoren, denen es finanziell wirklich beschissen geht, bereit sind, aus einem
1246 Pool von Themen, die ein Verlag vorschlagen würde, Themen zu nehmen. Für mich ist
1247 dieser Gedanke abartig. Würde ein Verleger zu mir sagen, wir machen aber jetzt
1248 Ratgeber und du musst einen Ratgeber über das perfekte Nasenbohren schreiben, dann
1249 wäre für mich das abstrus. Insofern, als noch nie in meinem ganzen Schriftstellerleben
1250 nicht ich der Urheber meiner eigenen Empfindungen war und insofern der eigenen
1251 Absicht, etwas zu machen. Weil ja auch die Motive, etwas zu machen, in meinem Zorn,
1252 in meiner Enttäuschung, in meiner Traurigkeit, in meiner Liebe oder wo immer liegen
1253 und die kann ich mir ja nicht abholen wie bei einer Samenbank im Verlag. Ich kann mit
1254 dem fertigen Produkt dann mit dem Verleger diskutieren, tue ich übrigens. Sowohl mit
1255 Suhrkamp, der mein Prosaverlag ist, hauptsächlich, diskutiere ich über Gedichte und

1256 über Texte und da gibt es sehr tolle Lektoren dort, die manchmal auch Vorschläge
1257 machen et cetera. Und meiner Theaterautorin, die im Thomas Sessler Verlag in Wien
1258 ist, schicke ich ein Stück und dann diskutieren wir und manchmal hat sie einen
1259 Vorschlag et cetera. Das ist aber eine ästhetische Debatte unter Menschen, die man
1260 schätzt. Ich diskutiere auch mit der Silke Hassler, meiner Freundin sehr viel mitten im
1261 Schreiben. Oft treffen wir uns und diskutieren ihre oder meine Szenen. Aber was sie
1262 mich gefragt haben, hieße ja, dass man sozusagen eine Art Thema vorgeschlagen
1263 bekommt, dass der Verlag eigentlich der ist, der die Geschichten einmal primär initiiert
1264 und das ist für mich undenkbar. Komplet undenkbar. Habe ich auch noch nie erlebt. Ich
1265 höre es von jüngeren Autoren, wobei das ein Wechselspiel ist. Jüngere Autoren, die ein
1266 bisschen bodenloser sind manchmal, weil sie halt schwer überleben können, horchen
1267 auch ein bisschen hin, was läuft denn gerade gut und sind manchmal auch in
1268 Versuchung, sich an Themen anzuschließen, die gerade Thema sind. Aber meiner
1269 Erfahrung entspricht das schlicht und ergreifend nicht.

1270 KE: Gut. Nächster Themenblock.

1271 PT: Aber das mit den Verlagen ist schon noch eine Bemerkung wert, weil die Hüter
1272 dieses Urheberrechts können ja nie die Autoren selber sein. Die Autoren sind die
1273 Einzelpersonen, Kämpfer, Tupamaros, ja. So irgendwie, irgendwie so
1274 Dschungelkrieger, die ja ganz alleine durch den Dschungel eilen und da halt ihre
1275 ästhetischen Hervorbringungen hinausbrüllen. Der Verlag sammelt diese
1276 Hervorbringungen und der muss natürlich diese vorhandene Gesetzeslage schützen.
1277 Solange Verlage das tun, was der Autor nicht alleine tun kann, ist für mich noch eine
1278 große Hoffnung da, dass das einfach bleibt. Oder ich habe nichts dagegen, wenn es sich
1279 modifiziert, sich verändert. Ich habe nur etwas dagegen, dass es abgeschafft wird et
1280 cetera. Also die Verlage haben eine ganz wesentliche Aufgabe, dieses Urheberrecht
1281 aufrecht zu erhalten.

1282 KE: Ich würde jetzt aber trotzdem gerne zu einem anderen Aspekt kommen. Ich werfe
1283 Sie da jetzt einfach so hinein. Inwiefern kann man Ihrer Meinung nach als Autor
1284 gesellschaftliche Diskurse begründen?

1285 PT: Ja, kann man natürlich. Also, man muss es nicht, darüber haben wir ganz am
1286 Anfang diskutiert. Ich bin dafür, dass man es tut und mein ganzes Leben, mein
1287 schriftstellerisches und vor allem mein öffentliches Leben, das jetzt immerhin schon

1288 fünfzig Jahre wehrt, ist eigentlich angesammelt von diesem Vorgang, nach dem sie
1289 mich gerade fragen. Ich habe das Gefühl, ich habe manchmal sehr viel erreicht. Ich habe
1290 mit, ich weiß nicht, der Alpensaga, die ich gemeinsam mit dem Pevny gemacht habe,
1291 haben wir die ganze Debatte über den Bauernstand in Österreich revolutioniert. Wir
1292 haben, ja, irrsinnige Aggressionen auf uns gezogen. Damals hat die Bauernvereinigung
1293 versucht, uns mit Drehverboten zu belegen und so weiter und sofort. Es gibt Stücke von
1294 mir, die am Burgtheater gespielt wurden, die dann in Parlamentsdebatten verboten
1295 werden sollten und so weiter. Also ich kann sagen, in meinem Leben hat die Literatur
1296 sehr oft in gesellschaftliche Fragen hineingewirkt. Manchmal war es nicht die Literatur,
1297 ich habe mit dem Hrdlicka gemeinsam dieses Holzpferd gemacht, das wir dann dem
1298 Waldheim, wenn sie sich vielleicht erinnern können oder nicht erinnern können, in die
1299 Hofburg gebracht haben, weil er wollte sich nicht mehr daran erinnern, dass er in der
1300 SA war und so weiter und sofort. Also immer wieder haben wir wirkungsvolle oder
1301 wirkungslosere Dinge gemacht, aber immer war es ein Hineinwirken in die
1302 Gesellschaft. Ich weiß nicht, ob viele junge Autoren und Autorinnen das überhaupt
1303 noch wollen, ob sie diesen Kampf oder Krieg mit der Gesellschaft noch suchen, weil
1304 ihnen das zu schwierig erscheint oder noch weniger Geld einbringt, das weiß ich nicht,
1305 das müssen sie wissen, was ihre Autorengeneration denkt et cetera. Ich für meine
1306 Person kann nur sagen, ich könnte mir mein Dasein als Schriftsteller nicht denken, ohne
1307 auch das Dasein anderer Menschen, nämlich die soziale Frage, mit zu stellen. Nicht
1308 immer literarisch. Gleichzeitig bin ich halt, ich weiß nicht, auf Demos herumgezogen
1309 und habe am Heldenplatz Reden gehalten und so weiter. Und habe das als Teil meines
1310 Lebens als Schriftsteller empfunden, Klappe aufzumachen, wenn es schwierig wird.
1311 Anders ausgedrückt: Ich fand es für mich immer wieder ganz wichtig, mir immer
1312 wieder zu schaden.

1313 KE: Ihnen selbst zu schaden.

1314 PT: Ja. Also nicht zu sagen, ach, ich sage lieber nichts. Sondern ich habe mein ganzes
1315 Leben, von einem blöden Taxifahrer angefangen bis zum Staat, meine Klappe immer
1316 aufgemacht, weil ich sonst ersticke. Ich halte das nicht aus, auch hier im Dorf. Wenn die
1317 Leute Blödsinn reden, fange ich sofort mit ihnen zu diskutieren an.

1318

1319 KE: Und glauben Sie, dass das jetzt auch noch möglich ist. Dass man jetzt als Autor
1320 diesen Einfluss...

1321 PT: Katrin, die Frage ist ja nicht, ob etwas möglich ist, die Frage ist, ob man es tut. Ich
1322 versichere Ihnen, dass Ende der sechziger Jahre, als meine Generation begann mit der
1323 Gesellschaft ein kriegerisches Verhältnis zu haben, gar nichts möglich war. Die
1324 bürgerlichen Gesellschaften in den sechziger Jahren waren gerade mit dem
1325 Wiederaufbau beschäftigt und mit der Einrichtung der praktischen Küche und der
1326 Einführung von Plastik in allen Dingen und so weiter. Die Theater spielten in den
1327 Jahren 1968, 1969, als die Studentenrevolution begann, ausschließlich klassische Ware
1328 et cetera. Und die ersten Absagen auf meine Stücke waren genauso: Das interessiert
1329 niemanden, das wollen wir unter keinen Umständen, behalten sie ihr Randalieren für
1330 sich. Dann hat es irgendwelche mutigen Intendanten gegeben wie am Wiener
1331 Volkstheater, die gesagt haben, nein, jetzt spiele ich einen Handke
1332 „Publikumsbeschimpfung“ oder ich spiele einen Turrini oder so weiter. Und plötzlich
1333 war das wie eine Revolution. Also zu fragen, geht das vielleicht heute noch, ist schon
1334 der falsche Weg. Immer. Ich weiß ja nicht, was junge bewegt, aber wenn sie fragen, ob
1335 sie ihre Bewegung öffentlich machen dürfen, sind sie schon verloren. Man fragt eben
1336 nicht. Man tut einfach. Und das kostet, manchmal bringt es einem was und manchmal
1337 nicht. Das ist ganz einfach. Wir haben Filme gemacht oder haben angefangen Filme zu
1338 machen und keiner hatte eine Ahnung, wie Film geht. Gott sei Dank haben wir eine
1339 gehabt, die die Filmhochschule gemacht hat. Die hat uns das in der Nacht beigebracht
1340 und am nächsten Tag haben wir dem ORF erzählt, wir sind das größte Filmteam aller
1341 Zeiten. Und tatsächlich waren die meisten, wie der Xaver Schwarzenberger, der unser
1342 Kameramann war, später tolle und dekorierte Filmleute. Aber, man fängt einmal an der
1343 Welt einen Haxen auszureißen und sie zu stören, notfalls auch zu zerstören. Aber nicht
1344 zu fragen, darf ich stören. Da kann man gleich daheim bleiben oder wie bei, wie heißen
1345 die, die von Haus zu Haus gehen und immer sagen, darf ich stören, die Zeugen Jehovas
1346 oder was.

1347 KE: Ist das ein Appell an die junge Generation der Autoren?

1348 PT: Nein. Es ist, Appell, es ist nicht fair von mir. Es ist eine Beschreibung. Ich glaube,
1349 man hat als Autor, wenn man sich schon die Freiheit nimmt, ja, ein Gewerbe
1350 auszuüben, das sozusagen frei ist, dann muss man sich aber auch frei von Vorsichten
1351 machen. Weil sonst ja, was ist dann die Freiheit der Kunst? Wenn ich sage: Darf's ein

1352 bissl mehr sein? Oder so. Das kann man bei der Wurstverkäuferin fragen, ob es noch
1353 zwei Blätter mehr sein können oder sie kann es fragen et cetera. Die Kunst ist, wenn sie
1354 sich ernst nimmt, eine Inanspruchnahme von allem und jedem. Ob sie dann auf die
1355 Schnauze fällt oder Erfolg hat oder nicht Erfolg hat, ist eine andere Frage. Aber gleich
1356 zu fragen, darf ich das überhaupt machen, ist sinnlos.

1357 KE: Nun zu meiner letzten Frage. Wieder im Konjunktiv. (lacht) Wenn Autorschaft
1358 einen gesellschaftlichen Mehrwert hätte, wie würde dieser Mehrwert aussehen?

1359 PT: Sie hat einen gesellschaftlichen Mehrwert. Ich kann ja immer nur sehr persönlich
1360 reden. Also ich habe schon als junger Mensch immer das Gefühl gehabt, ein Buchladen
1361 ist mindestens so geil wie ein Pornoladen. Weil da lauern Sachen drinnen. Ich, der sehr
1362 provinziell, sehr katholisch, sehr kleinbürgerlich erzogen worden ist. Ich kann mich
1363 erinnern, als ich angefangen habe, durch einen Menschen im Dorf, der so ein
1364 Komponist war am Tonhof oben, so die Welt der Bücher zu entdecken, was das auch
1365 für eine Rettung für mich bedeutet hat. Nämlich, in diesen Buchläden gibt es etwas, das
1366 kostet ziemlich wenig, damals kosteten die Suhrkamp-Taschenbücher glaube ich
1367 zwanzig Schilling oder so, und das eröffnet dir die Welt. Also das war ein extremer
1368 Mehrwert, den ich in meinem eigenen Leben empfangen habe und ich hoffe, dass ein
1369 Teil meines Werkes, ich kriege ja sehr viele Briefe von Menschen vor allem zu den
1370 Gedichten erstaunlicherweise, einen Mehrwert darstellt für andere Menschen. Oder dass
1371 sie damit, Mehrwert ist so ein Wirtschaftswort, aber dass sie damit für ihr Leben etwas
1372 anfangen können. Dass sie sie stützt, stärkt, vielleicht auch ärgert et cetera.
1373 Grundsätzlich gab es immer wieder Bücher, wo ich ausgeflippt bin, also vor
1374 Begeisterung. Das letzte Mal bei diesem Buch von der Maja Haderlap, das ich schon in
1375 Manuskriptform kannte, weil sie es mir geschickt hat. Das war für mich so unendlich
1376 spannend, zu erfahren, was mit dieser slowenischen Minderheit in Kärnten nach 1945
1377 passierte. Das war ja völlig verschwiegen. Also anders ausgedrückt: In Büchern und in
1378 der Literatur habe ich immer etwas von der Welt erfahren, was mir die Welt in
1379 normalen Umgebungen vorenthalten hat. Und das war toll. Wie ich aufgewachsen bin in
1380 Kärnten und alles über den Faschismus hinunter gehalten wurde und einfach alles
1381 geleugnet wurde und alles zugedeckt wurde, waren für mich Bücher die erste Form der
1382 Aufdeckung. Plötzlich habe ich in Büchern über den Holocaust gelesen. Das ist ja am
1383 Land, ich bin ja in einem Dorf aufgewachsen und darüber ist ja nicht geredet worden, da
1384 hat es geheißt, über so etwas redet man nicht. Das war, vergiss es, wir müssen den

1385 Wiederaufbau machen und so. Also Bücher waren für mich die Lebensgrundlage, würde
1386 ich sagen. Mehrwert ist ein schlichtes Wort für diese geballten Freuden, die sich in
1387 Büchern befinden können.

1388 KE: Wenn sie sagen, dass Bücher die Welt beschreiben, würde das dann im
1389 Umkehrschluss heißen, dass Autoren oder Schriftsteller so etwas wie einen
1390 Wahrheitsanspruch haben?

1391 PT: Naja, ob sie den erreichen, und ich nehme es wieder persönlich: Ich habe ihn. Also
1392 wenn ich mich, ich wiederhole, jetzt da hinsetze zehn Meter von uns entfernt und
1393 morgen wieder weiter tue, weil ich zu Weihnachten arbeiten werde und mitten in so
1394 einem Stück bin, dann ist das schon ein Versuch, mit meinen Mitteln und Möglichkeiten
1395 die Wahrheit zu sagen. Was wäre die Alternative? Die Alternative wäre die Unwahrheit
1396 zu sagen, das kann kein Anspruch sein. Oder mich um die Wahrheit weiter nicht zu
1397 kümmern, weil es könnte ja Probleme machen et cetera. Natürlich will man als
1398 Dramatiker vor allem spannend für sein Publikum sein, sie zum Lachen und Weinen
1399 bringen, aber der Gegenstand, um den es geht, ist das, was man Wahrheit nennt oder
1400 was man selber als Autor als Wahrheit empfindet. Ich habe mit meiner armen Mama,
1401 die schon vor einiger Zeit gestorben ist, kam ein Gedichtband raus in den siebziger
1402 Jahren oder achtziger Jahren „Ein paar Schritte zurück“, und die Mama war entsetzt und
1403 hat gesagt, das ist schon wahr, was du schreibst, aber das geht doch die Leute nichts an.
1404 Und da habe ich ihr versucht, meiner sehr einfachen Mutter, zu erklären, die in ihrer
1405 Jugend ein Dienstmädchen war, dass Literatur genau das ist, was die Leute etwas
1406 angeht. Also dass sie das Unglück dieses Sohnes hat, der aus Indiskretion besteht.
1407 Wahrheit ist ja eine Angelegenheit der Indiskretion. Wenn sie über eine Beziehung
1408 schreiben, die schief gegangen ist oder was, dann sind sie einmal primär indiskret.
1409 Vielleicht hilft das den anderen das nächste Mal in ihren Beziehungen vernünftiger zu
1410 agieren. Aber ohne diese Indiskretion, ohne diesen Wahrheitsanspruch, kann ich mir
1411 Literatur gar nicht vorstellen. Dass man dabei scheitert, ja, und die Wahrheit verfehlt hat
1412 oder zu wenig über sie weiß oder sie nicht toll genug beschrieben hat, das ist eine
1413 ästhetische Debatte. Da kann man sagen, ja, aber, das ist wie, Maler erzählen mir oft,
1414 ich habe mir ja vorgenommen einen Berg in seiner ganzen Schönheit zu malen und was
1415 ist herausgekommen? Ein mickriges Hügelr. Also dieses Scheitern am Anspruch, das
1416 begleitet Schriftsteller und Maler und Künstler generell sehr oft. Aber trotzdem ist es so,
1417 dass ohne diesen Anspruch, du brauchst ja Energien. Mir geht es immer so, dass ich mir

1418 denke, das musst du der Welt jetzt mitteilen. Und dieser grantige Zorn, der mich da
1419 durchflutet, der ist eigentlich der Arbeitsbeginn. Du musst der Welt dringend die
1420 Wahrheit über dies oder jenes mitteilen. Sie wartet zwar nicht darauf, aber das ist ja
1421 wurscht. (lacht) Hätte ich diesen heiligen Zorn nicht, ja, mache ich etwas anderes, dann
1422 gehe ich in ein tschechisches Puff oder so. (lacht)

1423 Experteninterview mit Michael Amon,
1424 österreichischer Schriftsteller,
1425 geführt am 13. Jänner 2013 in Gmunden
1426

1427

1428

1429 KE: Katrin Egger, die Interviewerin

1430 MA: Michael Amon, der Interviewte

1431

1432

1433 KE: Wie bereits erwähnt, beschäftige ich mich mit dem Autor in der Gegenwart. Wie
1434 würden Sie den Autor, oder eben die Autorschaft heute beschreiben?

1435 MA: Ganz schwierig, weil es natürlich sehr unterschiedliche Zugänge gibt. Es gibt den
1436 klassischen Schriftsteller, hier sehe ich mich, der einfach das Schreiben betreibt und ein
1437 Zentrum hat, das sind Romane, und rund herum irgendwelche anderen Dinge noch
1438 macht. Sprich, Essays und für Zeitungen schreiben. Aber ich denke, dass es das, gerade
1439 bei der jüngeren Generation, zwar auch noch gibt, aber es da auch schon welche gibt die
1440 das ganze mehr als Pop-Art sehen. Das heißt, die ähnlich wie in einer Band Rockmusik
1441 machen. Wobei ich persönlich glaube, dass das ein falscher Ansatz ist, weil das nicht
1442 funktionieren kann. Rockmusik kann ich relativ leicht konsumieren, aber Literatur
1443 erfordert immer einen Mindestaufwand an Zeit, an Denken. Rockmusik ist einfacher
1444 konsumierbar als Literatur, bei der auch eine gewisse Anstrengung da ist. Auch für
1445 Leute wie mich, die selbst schreiben und viel lesen, ist jedes Buch zu lesen eine
1446 Anstrengung. Und ich glaube, dort liegt auch das Problem des Buches heute, dass es
1447 manchen einfach zu anstrengend ist. Tausend MP3's herunterladen, ja, tausend E-Books
1448 herunterladen, ja. (lacht) Viel mehr kann ich jetzt zur Autorschaft gar nicht sagen. Bei
1449 mir kommt noch dazu, dass es ganz politisch motiviert war.

1450 KE: Das wäre meine nächste Frage: Warum schreiben Sie?

1451 MA: Bei mir war es eigentlich im Prinzip politisch motiviert, weil ich geglaubt habe,
1452 ich kann damit die Welt verändern.

1453 KE: War das schon in jüngeren Jahren?

1454 MA: Ja. Ich war acht Jahre in einem katholischen Internat und habe dort schon mit
1455 zwölf oder so meine erste illegale Schülerzeitung gemacht. Damit habe ich eigentlich
1456 angefangen. Die war handgeschrieben und mit Durchschlägen. Später war ich dann in
1457 der HAKI am Karlsplatz. Das war so um Siebzig herum, wo also alles relativ stark links
1458 orientiert war. Eigentlich wollte ich literarisch schreiben, aber damals war mir das noch
1459 nicht ganz klar, wie man das macht. Dann habe ich eben Zeitungsgeschichten
1460 geschrieben und bin zu den sozialistischen Mittelschülern gegangen und habe dort
1461 eigentlich eine Politikerlaufbahn begonnen. Ursprünglich, die ich aber dann mit
1462 dreiundzwanzig oder vierundzwanzig Jahren abgebrochen habe. Weil ich mich einfach
1463 auf das Schreiben konzentrieren wollte. Und mir klar war, wenn man Berufspolitiker ist
1464 und Literatur schreiben will, dass das nicht wirklich zusammenpasst. Da bleibt
1465 irgendetwas auf der Strecke. Und ja, das war es eigentlich. Aber, ich sehe mich
1466 durchaus als der klassische engagierte Schriftsteller, der sich für bestimmte politische
1467 Belange einsetzt, der sich auch politisch zu Wort meldet, auch in seinen Romanen, jetzt
1468 nicht parteipolitisch, aber die eine Grundierung haben, wo es immer um die Fragen
1469 geht: Wie leben Menschen? Was passiert mit Menschen? Also nicht diese klassische
1470 österreichische Innerlichkeit, wo jemand sein Seelenheil dreihundert Seiten lang
1471 bejammert. Sondern versuchen, zu beschreiben, was außenrum passiert. Vor welchem
1472 Hintergrund sich unser Leben eigentlich abspielt. Was der Soundtrack ist, wenn man so
1473 will.

1474 KE: Ist das auch die Funktion des Autors für Sie? Oder welche Funktionen würden Sie
1475 dann dem Autor zuschreiben?

1476 MA: Das ist die Funktion, die ich ganz persönlich habe. Also ich glaube, dass es
1477 verschiedene, wirklich auch legitime unterschiedliche Zugänge gibt. Es ist durchaus
1478 legitim, schöne Lyrik zu schreiben über Blumen und Bienchen, aber es ist nur nicht
1479 meins. Das halte ich irgendwie für sinnlos, das würde mich nicht interessieren. Also
1480 mich interessiert, was Literatur bewirken kann. Sie kann nicht viel bewirken, das muss
1481 man auch sagen, aber doch letztlich geht es um den Versuch, den Leuten irgendetwas
1482 mitzuteilen. Also dieses Predigergehebe ist schon mit dabei.

1483 KE: Und wenn Sie sagen, dass das Literatur oder eben der Autor kann, würden Sie
1484 damit auch sagen, dass der Autor so etwas hat wie einen Wahrheitsanspruch?

1485 MA: Schwieriges Kapitel. Was ist Wahrheit? Ich versuche zu ergründen, was stimmen
1486 könnte. Also ich glaube schon, ich komme ja aus der marxistischen Denktradition und
1487 Marx hat da ja enorm gegen Kant gewettert, dass das Ding an sich nicht erkennbar ist.
1488 Ich glaube, dass sich Marx irrte und Kant recht hatte. Unsere Erkenntnisfähigkeit ist
1489 beschränkt, durch unseren biologischen Apparat, das Gehirn, wie es gebaut ist. Das ist
1490 in Wirklichkeit nicht dazu gebaut, die Welt zu verstehen, sondern, um zu überleben.
1491 Und alles, was darüber hinauskommt, ist eigentlich eine Kulturleistung. Und insofern ist
1492 es mit der Wahrheit ganz, ganz schwierig, weil es so viele Wahrheiten gibt und man
1493 braucht ja nur in den religiösen Bereich schauen, gar nicht in die Politik. Was es da an
1494 Religionsangeboten gibt, an unterschiedlichsten Wahrheiten. Wenn man das mit der
1495 Naturwissenschaft betrachtet, dass eigentlich durch eine Lösung eines Forscherrätsels
1496 ein neues Rätsel auftaucht. Wenn Dinge nur mehr zufällig sind. Ich glaube, das hat
1497 schon auch eine Rückwirkung auf das Bewusstsein eines Schreibenden. Es beschäftigen
1498 sich heute ja doch auch relativ viele Autoren mit den naturwissenschaftlichen Fragen.
1499 Und ich glaube, auch zu Recht. Weil die Literatur da Aufgaben übernehmen kann wie
1500 die Philosophie, zu versuchen, diese auseinanderstrebenden Dinge zusammenzuführen.
1501 Der Roman bildet ja seine eigene Realität ab, oder sein eigenes Leben und ich glaube,
1502 dass er auch die Möglichkeit bildet, Theorien einzubinden, wenn es richtig gemacht
1503 wird. Das klingt alles jetzt wahnsinnig theoretisch, aber wir Menschen leben ja alle in
1504 diesen Abhängigkeiten. Und wenn ein Roman versucht, so etwas zu beschreiben, ist das
1505 dann eine der Möglichkeiten, irgendeinen geistigen Halt, das klingt jetzt so pathetisch,
1506 aber eine Form von geistigem Halt zu geben, wie es die Philosophie konnte. Man merkt
1507 ja auch, dass die Naturwissenschaften auch wieder mehr philosophische Fragen stellen.

1508 KE: Was muss ein Autor dann für die Literatur selbst leisten?

1509 MA: Schwer zu sagen. Ich denke, dass man allgemein sagen kann, dass man den
1510 Formwillen erkennen muss, glaube ich. Alles andere ist dann so breitgestreut vom
1511 Kriminalroman über irgendwelche Bildungsromane. Es gibt ja eine ganze Breite, wenn
1512 ich jetzt an eine Marianne Fritz denke, die ein merkwürdiges Werk geschrieben hat, das
1513 für Außenstehende nicht mehr nachvollziehbar ist in weiten Strecken. Wo man sagt, ich
1514 will nicht 5000 Seiten meiner Lebenszeit aufbringen um draufzukommen, ich versteh
1515 eigentlich kein Wort, was sie schreibt. Aber das ist halt ihr Weg gewesen, Literatur zu

1516 machen. Das ist ein Universum, das sich wahrscheinlich niemandem mehr erschließt
1517 oder nur ganz, ganz wenigen. Das ist die Grundfrage, vor der man als Autor ja letztlich
1518 steht. Belletristik ist ja ohnedies nur 15 oder 18 Prozent des Gesamtmarktes. Wenn wir
1519 zu zählen beginnen, bei einer Rosamunde Pilcher angefangen, dann bleibt eigentlich
1520 von dem, was wir unter Literatur verstehen, ja nur mehr ganz, ganz wenig über. Und
1521 innerhalb dessen dann nochmal etwas Minoritäres zu machen wie Marianne Fritz halte
1522 ich für mich persönlich sinnlos. Für sie war es offensichtlich sinnhaft und sinnstiftend,
1523 aber das halte ich persönlich für sinnlos. Weil wenn ich dann nur mehr, ich weiß nicht,
1524 fünfzig Leser habe. Wenn man jetzt die österreichische Literatur ansieht, wo man eh
1525 schon zu weinen kommt, in Wirklichkeit. Und auch in Deutschland ist es eigentlich so.
1526 Es gibt ja nicht so viele Autoren, die sagen können, ich lebe nur vom Schreiben meiner
1527 Bücher. Die kann man zählen im ganzen deutschen Sprachraum.

1528 KE: Da hake ich jetzt gleich ein. Ist das etwas, dass sich zu früher verändert hat?
1529 Beziehungsweise schließe ich meine Frage gleich an: Was hat sich zu früher verändert?

1530 MA: Es haben sich mehrere Dinge verändert. Die Frage ist, wo man früher ansetzt.
1531 Aber wenn ich ganz früh beginne, was noch vor meiner Lebenszeit ist. (lacht)

1532 KE: (lacht) Von Ihren Anfängen zu jetzt.

1533 MA: Man sollte eines trotzdem dazu sagen. Autoren in den zwanziger Jahren konnten
1534 von einem Feuilleton im Monat leben. Das spielt es heute nicht mehr. Das gab es zu
1535 meiner Lebenszeit eigentlich nur mehr im Playboy, aber da ist man ja als
1536 deutschsprachiger Autor de facto nicht hineingekommen. Da ging es ja um das
1537 intellektuelle Aufmunitionieren und zu zeigen, da sehe ich nicht nur Nackte, sondern da
1538 ist ja auch was mit Kopf dahinter. Da haben ja auch Leute vom Inland geschrieben für
1539 den Playboy und die haben damals 50.000 Dollar bekommen. Also da konnte man ein
1540 Weilchen davon leben. (lacht) Aber wenn man dagegen heute schaut, Literaturzeitungen
1541 zahlen gar nichts. Das war in den siebziger Jahren noch anders. Also es gab noch mehr
1542 Möglichkeiten in den siebziger, achtziger Jahren. Ich habe zum Beispiel im Wiener
1543 Journal geschrieben, das war zwar grün-liberal, aber da haben auch Rote wie ich dort
1544 ohne Probleme schreiben können. Und das hat noch gute Honorare gezahlt. Das Wiener
1545 Journal der achtziger Jahre hat besser gezahlt als der Standard heute. Also da hat sich
1546 schon etwas getan. Und dazu kam, dass es viel weniger gibt. Also in Österreich gibt es
1547 eigentlich nur zwei Zeitungen, wenn man jetzt Literaturzeitungen weglässt. Ich halte

1548 von diesen ganzen Literaturzeitungsgeschichten nichts. Ja, das ist für junge Autoren am
1549 Anfang des Weges vielleicht geeignet, aber im Prinzip haben sie ja keine Öffentlichkeit,
1550 oder nur eine geringe, eine innerliterarische. Sie sind vielleicht für junge Autoren
1551 interessant als erster Einstieg. Aber sonst kann man professionell nur noch in der
1552 „Presse“ und im „Standard“ schreiben. Sonst gibt es nichts. Und ähnlich ist es auch bei
1553 Buchbesprechungen. Es gibt zwar drei oder vier Zeitungen, wie „Volltext“ oder
1554 „Buchkritik“, aber die erscheinen de facto alle unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Das
1555 heißt, es gibt kein Transportmedium für Literatur in Österreich. In Deutschland gibt es
1556 ein paar zumindest mit Groß-Feuilleton, aber das fehlt in Österreich völlig. Es ist
1557 absurd, aber der „Kurier“, eine Boulevardzeitung, hat noch die besten Literaturseiten in
1558 Österreich. Das ist irgendwie merkwürdig. Und von der Verdienstmöglichkeit her ist
1559 auch sonst noch einiges weggefallen. Viel Schaden kam durch die Schulautonomie.
1560 Weil viele Autoren und Autorinnen früher davon gelebt haben, dass es von den
1561 Ministerien bezahlte Lesungen in den Schulen gab. Da haben viele davon gelebt. Das ist
1562 mit der Schulautonomie weggefallen. Die Schulen hatten das Geld dann selber zur
1563 Verwaltung und gaben es für das nicht mehr aus. Und wenn sie ein Geld haben, hängt
1564 dann irgendwo eine MC Donalds-Werbung, weil sie den Turnsaal eingerichtet haben
1565 oder so. Also das ist echt weggefallen. Auf Lesungen ist es so, es gibt von der IG
1566 Autorinnen und Autoren so diese Grundvereinbarung: Wir lesen a) nicht um sonst und
1567 b) nicht unter 200 bis 250 Euro, je nachdem. Aber 250 Euro für eine Lesung. Wenn man
1568 es wirklich einmal überlegt. Wenn ich da 300 Kilometer irgendwo hinfahre und dann
1569 wieder zurückfahre, das ist unökonomisch. Ich habe früher viel mehr gelesen aber ich
1570 habe das reduziert, weil es einfach ökonomisch nicht sinnvoll ist. Es schlägt sich nicht
1571 in Buchumsätzen nieder, man verkauft auf Lesungen fast nichts. Also es ist ein reiner
1572 Zufall, dass man eine Lesung erwischt, bei der man mehr verkauft. Die Lesungen selber
1573 sind unberechenbar geworden. Das heißt, es gibt Lesungen, wo viele Leute sind und
1574 Lesungen, wo man vor zwei Sendlern sitzt, weil es draußen kalt ist. Und es hat sich
1575 auch meiner Meinung das Medium Lesung überholt. Die klassische Lesung, also da
1576 sitzt vorne einer und liest ernst, aber meistens unbeholfen aus einem Text vor. Neunzig
1577 Prozent der Autoren sind ja keine gelernten Schauspieler. Das heißt, beim heutigen
1578 Perfektionswahn stinkt man dagegen ab. Das ist so, wie heute die Leute kaum mehr
1579 Hausmusik machen, weil sie heute diese Dinge einfach jederzeit bei Konzerten in einer
1580 Qualität bekommen, dass die Leute dann gar keine Lust haben, das selbst zu tun. Also
1581 all diese Einkunftsquellen, die es früher gab, sind weggebrochen. Was es noch gibt sind

1582 Lesungen der Großautoren, wenn man so will, aber die werden in Wirklichkeit vom
1583 Verlag gesponsert. Es ist auch für eine Buchhandlung einfach nicht mehr leistbar, dass
1584 sie für eine Lesung 200 bis 300 Euro hinlegen und dann vielleicht auch noch Personal
1585 abstellt, das dort herumsteht und ein Buffet bereitstellt. Das rechnet sich einfach nicht.
1586 Die Lebensgrundlagen sind sehr schlecht. Dementsprechend gibt es auch einen
1587 beinharten Verteilungskampf für die Stipendien, der natürlich über alle möglichen
1588 Kanäle rennt, über die man nicht gerne spricht. Aber da weiß man eh ungefähr, in
1589 welchen Kanälen das abläuft. Dann gibt es natürlich viele verdeckte Förderungen. Mein
1590 Bestreben war immer, mich von all dem weitgehend unabhängig zu halten. Klar, es gibt
1591 Autoren, die holen sich alle drei Jahre 800 Euro vom Ministerium für einen neuen
1592 Computer und so. Also das gibt es natürlich alles, dass sie sich jede Reise, die sie
1593 irgendwohin machen, bezahlen lassen. Das sind halt ganz eigene. Aber im Prinzip ist
1594 das über die Jahrzehnte hinweg immer wieder so eine Gruppe von 15 bis 20 Autorinnen
1595 und Autoren, die 80 Prozent der Mittel bekommen, und die anderen sind eigentlich
1596 nicht im Spiel. Weil es ihnen zu blöd ist, oder sie nicht die Kontakte haben oder was
1597 auch immer. Ich habe mich da bewusst aus diesem Spiel herausgenommen. Ich habe
1598 auch nicht Lust, da irgendwelchen Ministerialbeamten Arsch zu kriechen, damit ich ein
1599 Geld bekomme, ehrlich gesagt. Und die Literaturpreise gibt es noch. Die sind ein
1600 eigenes Thema. Aber auf den wirklich großen Literaturpreisen hocken wiederum
1601 mindestens 80 Prozent die großen Verlage drauf. Zum Beispiel, Jung und Jung hat jetzt
1602 zweimal hintereinander den deutschen Buchpreis bekommen. Das hat aber
1603 wahrscheinlich damit zu tun, dass der Jung vor zwanzig Jahren den Residenzverlag
1604 gemacht hat und weniger mit dem, dass das so berauschend ist. Aber das sind so
1605 Marketingvehikel, mit denen man versucht, das anzukurbeln.

1606 KE: Hat sich neben diesen Einkommensveränderungen noch etwas verändert? Im
1607 Wesen der Literatur vielleicht? Oder im Literaturbetrieb?

1608 MA: Ja, er ist gealtert. Das klingt blöd, aber es ist so. Es wird seit zehn bis fünfzehn
1609 Jahren alle Jahre wieder irgendein neues Fräulein Wunder durch die Landschaft
1610 getrieben, aber die verschwinden offensichtlich so schnell wie sie auftauchen. Es ist
1611 inzwischen schwieriger für viele Autoren geworden, so etwas wie ein Lebenswerk
1612 darzustellen. Das heißt, diese lebenslangen Verlagsbindungen fallen eigentlich weg.
1613 Schafft fast niemand mehr. In Deutschland ist es ja auch so, was das betrifft, dass die
1614 Verlage inzwischen, also manche von den mittleren Verlagen, zum Teil schon Autoren,

1615 die 5000 Stück nicht erreichen, aussortieren, rausnehmen als Hausautoren. Was meist
1616 eine unheimliche Blödheit ist, weil mit zehn von solchen Autoren der Verlag schon
1617 ganz gut leben kann. Der einzelne Autor kann zwar von 5000 Büchern nicht leben, aber
1618 ein Verlag kommt schon ganz gut über die Runden mit zehn Autoren, die 5000 Bücher
1619 verkaufen. Das hat sich geändert. Und ja, da kommt jetzt natürlich die Frage der neuen
1620 Vertriebsformen. Also für mich, ich bin zum Beispiel jemand, der der festen
1621 Überzeugung ist, dass die Buchpreisbindung ein Fehler ist. Also ich bin fest davon
1622 überzeugt, dass die Buchpreisbindung Amazon die Expansion finanziert. Weil Amazon
1623 kassiert 55 Prozent Rabatt, bis zu 60 Prozent bei manchen Verlagen, was ein kleiner
1624 Buchhändler nie kann. Und finanziert sich damit seine Expansion. Man muss aber den
1625 Ladenpreis verlangen, das heißt, gibt man den Ladenpreis frei, werden die Bücher
1626 billiger. Wobei man dann wiederum die Frage stellen muss, bei 5000 Romanen, die im
1627 Jahr im Deutschen erscheinen, ob das wirklich ein Schaden ist, wenn nur 3000
1628 erscheinen. Noch dazu mit den jetzigen Mitteln, wo ja, wer meint, dass er muss,
1629 veröffentlichen kann. Das kommt ja dazu. Welche Qualität das dann hat, ich glaube
1630 schon, dass Verlage da eine Funktion haben. Früher war der Eintritt in die Welt der
1631 Literatur schwieriger. Es hat irgendjemanden geben müssen, mit Sachverstand, der
1632 gesagt hat, ich finde das gut. Jetzt kennen natürlich alle diese Ablehnungsschreiben, zu
1633 hunderten, die man auch bekommt. Aber irgendwo, in irgendeinem Verlag gibt es dann
1634 jemanden, der sagt, ja, mir gefällt das. Also diese vierzig oder fünfzig Ablehnungen hat
1635 ja jeder Mal erlebt. Aber irgendwann kommt dann doch die Lektorin oder der Lektor,
1636 der oder die dann sagt, ja, mir gefällt das, ich finde das okay. Und das war die
1637 Einstiegsschwelle, die fällt da völlig weg. Ob das wegfallen des Lektorats wirklich ein
1638 Mangel ist, da habe ich große Zweifel angesichts der Zustände der Lektorate heute. Die
1639 Lektorate haben sich qualitativ stark verschlechtert gegen früher. Also ich kann mich
1640 noch erinnern, wie ich angefangen habe zu schreiben, da hat man jedes Wort mit dem
1641 Lektor diskutiert und gekämpft, heute ist es in erster Linie ein Korrektorat. Das heißt, so
1642 wie bei meinem letzten Buch war ich vorwiegend damit beschäftigt zu verhindern, dass
1643 zu viel von der neuen Rechtschreibung hineinsickert. Dort, wo ich es für einen Blödsinn
1644 halte. Also nicht, dass die alte so viel besser wäre, sondern einfach diese ganze
1645 Getrennt- und Zusammenschreibung, die man als Autor völlig anders sieht. Aber die
1646 Qualität der Lektorate ist ganz stark gesunken. Was nicht Schuld der Lektoren ist, die
1647 Verlage haben enorm abgespeckt. Die Autoren müssen heute schon die Transkripte in
1648 einer elektronischen Form liefern. Es ist auch die Qualität der Texte, rein was

1649 Tippfehler betrifft, schon wesentlich besser. Dadurch, dass sie digital geliefert werden,
1650 weil überall im Hintergrund die Rechtschreibprogramme zumindest die größten Fehler
1651 ausbessern. Es fällt also im Satz wesentlich weniger Arbeit an. Aber wer macht dann
1652 den Satz, das machen heute die Lektoren. De facto sind das nicht mehr Lektoren im
1653 klassischen Sinne, die vor irgendwelchen Manuskriptbergen sitzen und schauen, was ist
1654 brauchbar, aus Manuskripten mit den Autoren Büchern machen, sondern, das sind
1655 Marketingagenten, die eben nebenbei auch noch die Bücher schnell korrigieren, wenn
1656 es sich mit der Zeit ausgeht. Insofern glaube ich, dass zum Beispiel Book-on-Demand
1657 und E-Book, ich lese ja so viele Bücher, die schlecht lektoriert sind, keine wirklichen
1658 Auswirkungen haben werden. Autoren, die einen Verlag bekommen, werden halt dann
1659 etwas besser lektorierte Bücher haben als die anderen. Es ist auch nicht jedes Buch, das
1660 nicht einen Verlag gefunden hat, schlecht und nicht jeder, der einen Verlag hat, gut. Das
1661 sind so die ganz großen Umwälzungen. Und die Buchhandlung finde ich natürlich noch
1662 bedeutend. Die Großbuchkaufhäuser werden sowieso untergehen, meiner Meinung
1663 nach. Also so etwas wie Thalia hat meiner Meinung nach keine Zukunft, die stellen ja
1664 jetzt auch immer mehr auf Gesamtkaufhaus um. Weil für die zwanzig Bestseller
1665 brauche ich sie nicht. Es werden sich ein paar kleine Spezialbuchhandlungen sicher
1666 halten können, die literarisch stark spezialisieren, aber man braucht ja nur durch Wien
1667 gehen. Wenn ich mir denke, früher in der Kärntnerstraße und am Graben, da hat es ja
1668 bitte Buchhandlungen gegeben, fast eine nach der anderen. Die sind so gut wie alle weg.
1669 Also es gibt gerade noch den Frick am Graben. Es waren de facto fünf oder sechs
1670 Buchhandlungen und jetzt ist nur mehr der Frick in diesem unmittelbaren Bereich.
1671 Weiter vorne gibt es noch eine Kunstbuchhandlung, aber das war es dann. Ich glaube,
1672 die ganz kleine Buchhandlung, die ihre Kunden kennt und weiß, das kann ich
1673 empfehlen, die wird schon überleben können in einem gewissen Maße. Obwohl sowieso
1674 in Wien eine Sondersituation war oder eben in Großstädten, weil ich kann mich ganz an
1675 die Anfänge erinnern, als ich zu schreiben begonnen habe. Da habe ich damals mit
1676 einem Vertreter von einem Verlag geredet. In Graz, Salzburg, Innsbruck, also in den
1677 Landeshauptstädten, hat es in Wirklichkeit eh keine Buchhandlungen gegeben. Sondern
1678 das waren meistens Papiergeschäfte mit angeschlossener Buchhandlung. Ja, in den
1679 Bezirkshauptstädten wie Gmunden hat es noch die ein oder andere kleine Buchhandlung
1680 gegeben. Da gibt es sie zum Teil auch noch. Wie lange die überleben, keine Ahnung.
1681 Aber das sind so die großen Umwälzungen, mit denen man zu tun hat. Die
1682 Umsatzzahlen gehen in Österreich auch zurück. Das muss man auch sagen. Aber das ist

1683 nichts Neues. Das Grundproblem ist, dass es so gut wie kein österreichischer Autor
1684 schafft, sich am deutschen Markt zu etablieren. Was für das Überleben, wenn man rein
1685 von Büchern leben will, notwendig wäre.

1686 KE: Wie erklären Sie sich das?

1687 MA: Das hat einen ganz banalen Grund, glaube ich. Man braucht in Deutschland zirka
1688 3500 bis 5000 Bücher, um einfach die Buchhandlungen zu bestücken. Und das können
1689 sich österreichische Verlage nicht leisten. Weil österreichische Verlage maximal 1500
1690 bis 2000 Stücke drucken. Also damit fängt es an. Man braucht dann einen Vertreterstab
1691 dazu und so weiter. Es haben auch große Verlage, größere österreichische Verlage, die
1692 gut gehen und genug Geld haben, es an sich nicht geschafft, sich in Deutschland
1693 dauerhaft zu etablieren. Also der letzte Verlag war eigentlich Molden in den achtziger
1694 Jahren. Molden war ja damals der sechstgrößte deutschsprachige Verlag, obwohl er in
1695 Österreich seinen Sitz gehabt hat. Aber der ist dann eh pleite gegangen. Der ist dann
1696 wieder gegründet worden und ist jetzt bei Styria dabei, wo er leider ein Schattendasein
1697 führt. Aber es sind nur so Zufallsgeschichten. Der Haslinger mit dem „Opernball“ ist
1698 einfach ein purer Zufall, dass der jetzt zufälligerweise so viel verkauft hat. Aber sonst,
1699 es gibt drei, vier Autoren. Ich meine, Handke ist eine eigene Geschichte. Aus einer
1700 eigenen Zeit kommend, der frühen sechziger Jahre, der hat aber auch sein eigenes
1701 Publikum und das stirbt mit ihm. Das ist eine ganz eigene Nummer. Jelinek verkauft
1702 nichts, die lebt vom Theater und vom Nobelpreis inzwischen. Bernhard hat auch nur
1703 vom Theater gelebt und verkauft nichts. Und sonst von den zeitgenössischen Literatur-
1704 Romanschreibern, naja, der Ransmayr, der ist am deutschen Markt etabliert. Der hat ja
1705 das Glück gehabt, dass über ihn im Spiegel eine große Rezension geschrieben worden
1706 ist und damit war er durch. Und ja, wie gesagt, ob der Haslinger wirklich durchgesetzt
1707 ist, darüber kann man diskutieren, weil mit den Folgebüchern er ja bei weitem nicht das
1708 Gleiche verkauft hat. Es hat den Schneider gegeben, der einmal mit "Schlafes Bruder"
1709 viel verkauft hat, aber alles andere hat gefloppt. Auf Dauer etablieren hat er sich auch
1710 nicht können. Autoren vom Rang eines Gerhard Roth sind in Deutschland, außer in
1711 Insiderkreisen, in Wirklichkeit Nullnummern. Der verkauft in Deutschland nicht
1712 wirklich gut. Der ist dort einfach nicht durchgesetzt. Das weiß ich deshalb relativ genau,
1713 weil ich einen seiner Biografen ganz gut kenne. Den ersten großen Zyklus „Der stille
1714 Ozean“ haben sie wie Sand am Meer aufgelegt und ich glaube in Deutschland keine
1715 2000 Stück verkauft. Und das ist für einen Autor wie den Roth nicht wirklich berühmt.

1716 KE: Das kann man sich gar noch vorstellen.

1717 MA: Eines muss man noch dazusagen. Bei den offiziellen Verlagszahlen, die man
1718 kriegt, bei Büchern, gibt es die Faustregel: Mindestens gleich 50 Prozent abziehen. Da
1719 wird einfach geschummelt, was das Zeug hält. Also auch wenn dann in den Prospekten
1720 100.000 Stück Erstauflage steht. Beim Harry Potter hat das schon gestimmt, aber bei 90
1721 Prozent der Bücher, bei denen das steht, stimmt das schlichtweg nicht. Da fahren sie
1722 mal mit 15.000 raus und hoffen, dass sie die anbringen. (lacht) Und Nachdrucken geht
1723 relativ flott heute, durch die EU und so, weil viele drucken eh in Ungarn und da geht es
1724 relativ schnell. Die Marktsituation ist also sehr, sehr schwierig. Und man merkt das
1725 auch, es gibt dann so Konjunkturen. Die bestgehenden Bücher waren zum Beispiel
1726 immer die Kochbücher. Und man wundert sich, was da noch alles auf den Markt kommt
1727 und man wartet darauf, wann das alles endlich zusammenbricht, gemeinsam mit den
1728 Kochshows im Fernsehen. Irgendwann muss da doch irgendeine Marktsättigung
1729 eintreten. Aber das ähnliche Phänomen hat man bei Krimis. Weil die Verlage drängen
1730 dann und sagen dann wir brauchen einen Krimi und dann setzt man sich halt hin und
1731 probiert es einmal.

1732 KE: Darf ich da schnell einhaken? Können Sie Ihre Themen noch selbst setzen?

1733 MA: Ja. Ich bin in der glücklichen Lage. Es gibt so ein paar wenige Sachen, wo man
1734 sagen kann, wenn man das als Autor in Österreich heute hat, dann ist man in gewisser
1735 Weise etabliert. Das heißt, wenn man halbwegs regelmäßig besprochen wird, wenn man
1736 einen Verlag hat oder am besten zwei Verlage, bei denen man seine Themen
1737 durchbringt und seine Bücher regelmäßig machen kann und regelmäßig in der Presse
1738 oder im Standard irgendetwas schreiben kann, dann ist man in Österreich eigentlich eh
1739 schon bei den privilegierten Vierzig oder Fünfzig dabei. Mehr gibt es davon nicht, wenn
1740 überhaupt. Es ist so, grundsätzlich findet man fast immer einen Verlag. Es dauert nur
1741 manchmal. Ideal ist, ich bin jetzt im Moment in der glücklichen Situation, dass ich zwei
1742 Verlage habe, die auf die Bücher warten, was aber auch Stress macht zum Teil. Und wo
1743 ich eigentlich im Prinzip die Themen vorgeben kann, ja. Also es ist so, dass man ja dann
1744 mit dem Verleger oder mit der Verlegerin spricht. Bei mir war die Entwicklung so, dass
1745 ich 2003 zu Molden gegangen bin. Da ist Molden neu aufgesetzt worden. Und dort war
1746 ich Hausautor und der literarische Spitzentitel im Molden-Programm. Blöderweise ist er
1747 nach zwei Jahren pleite gegangen, also was heißt pleite gegangen, sie haben es
1748 finanziell nicht durchgehalten, weil einer der Geldgeber sich zurückgezogen hat. Sie

1749 sind dann von Styria aufgekauft worden und auf einmal war ich in der misslichen Lage,
1750 in einem Verlag zu sein, bei dem ich nicht sein wollte. Styria, der sehr konservativ, sehr
1751 katholisch ist. Und da habe ich zwar unmittelbar nicht gleich, aber dann ein Problem
1752 bekommen. Also ich habe zuerst bei Molden einen Roman und eine Essaysammlung
1753 gemacht, dann hat ihn Styria gekauft. Und Styria hat die literarische Schiene eingestellt.
1754 Dann habe ich gesagt, gut, rette ich mich über die Runden und habe ein Buch über mein
1755 1968 gemacht, also etwas Autobiografisches. Und dann ist es eng geworden, weil ich
1756 dann bei Styria etwas über acht Jahre Internat machen wollte. Über ein katholisches
1757 Internat und den Missbrauch und die Gewalt und das ging bei Styria schlichtweg nicht.
1758 Und dann haben sie gesagt, ich soll einen Krimi liefern, weil sie wollen in die Literatur
1759 einsteigen, und als Zwischenschnitt soll ich einen Krimi machen.

1760 KE: Also hat der Verlag da schon gesagt: "Mach das!".

1761 MA: Wir hätten gern. Und ich habe schon immer die Idee gehabt, einfach mal als
1762 Fingerübung einen Krimi zu machen. Dann gab es einen riesen Krach, weil sie haben
1763 das Exposé angenommen und brav den Vorschuss bezahlt. Ich habe noch nie so viel an
1764 einem Buch verdient, das dann vorläufig nicht erschienen ist. Weil sie haben es dann
1765 nicht drucken wollen. Und der Vertrag war aber so blöd von ihnen gemacht, ich hätte
1766 auch 200.000 Leerzeichen liefern können, und sie hätten es auch drucken müssen. Und
1767 dann haben sie mir eine kräftige Abschlagszahlung gezahlt. Im Endeffekt war es, weil
1768 ihnen das Buch politisch nicht gepasst hat, weil der Krimi eine Abrechnung mit Blau-
1769 Schwarz war. Mich hat nicht interessiert, einen hunderttausendsten Agata Kristi Krimi
1770 zu schreiben, wo irgendeiner nachdenkt, wer es gewesen sein könnte. Das hat mich
1771 überhaupt nicht interessiert in Wirklichkeit. Ich habe also dann in Wirklichkeit ein
1772 Sittenbild über diese ganzen Korruptionsgeschichten gemacht und halt ein paar Leute
1773 umbringen lassen. Das ist da irgendwie mitgerannt. Und das hat ihnen überhaupt nicht
1774 gefallen. Dazu kam, dass ich es gewagt habe, die Person eines Kardinals zu persiflieren.
1775 Da haben sie mir dann das Manuskript zurückgehaut, das ist aber dann im Frühjahr im
1776 Echo Verlag erschienen. Da habe ich dann innerhalb von zwei Monaten einen Verlag
1777 gehabt, der es genommen hat. Und jetzt bin ich auch beim Echo Verlag mit den Krimis.
1778 Da mache ich Krimis. Eine Trilogie, „Wiener Trilogie der Vergeblichkeiten“ und es
1779 steht zwar Krimi drauf und es gibt Tote und Morde und weiß was ich alles, aber es ist
1780 an sich ein Roman. Ganz ein normaler Roman, der halt so tut, als ob er ein Krimi wäre,
1781 ein bisschen mit Trash spielt und ähnlichen Dingen. Und parallel dazu ist mein

1782 literarischer Verlag der Klever Verlag. Der ist jetzt relativ stark im Kommen. Der
1783 Klever, der das macht, den kenne ich ursprünglich vom Molden Verlag. Der war vorher
1784 beim Ritter Verlag, der ist eher auf sehr versierte Literatur aus. Dort erweitern sich für
1785 mich einfach die Möglichkeiten, weil ich formal gewagtere Dinge machen kann. Meine
1786 vorläufige Situation ist also, dass ich Krimis bei Echo schreibe, da kommt jetzt im
1787 Frühjahr der zweite Band und nächstes Jahr der dritte. Und im Herbst heuer kommt bei
1788 Klever der Panikroman heraus. Das ist ein Versuch der Verschmelzung des
1789 Paniksyndroms bei Menschen mit der Wirtschaftskrise. Ich will nicht sagen, dass sich
1790 die Erzählstruktur ganz auflöst, aber es geht in die Richtung „Nouveau roman“.

1791 KE: Also Sie nehmen sich eher die Autonomie.

1792 MA: Ich nehme mir die Autonomie, ja.

1793 KE: Aber Verlage versuchen schon immer wieder....

1794 MA: Ich habe erst vor ein paar Monaten mit einer eigentlich guten Bekannten, die bei
1795 einem wirklich renommierten Verlag Pressesprecherin ist, fürchterlich gestritten, weil
1796 sie gemeint hat: Die Autoren liefern ja so schlechte Manuskripte ab und erst sie im
1797 Verlag machen Bücher daraus. Da habe ich gesagt, nein wirklich nicht. (lacht) Ich
1798 meine, es kommt schon vor, dass einmal ein Autor ein schlechtes Buch abgeliefert. Eines,
1799 das misslungen ist. Das kommt vor. Das kann jeden passieren. Ich glaube nur, dass
1800 wirklichen Profis kein Buch passiert, das so schlecht ist, das man es nicht drucken kann.
1801 Das passiert schlichtweg nicht. Es gibt auch Fälle, wo der Autor selbst sagt, da bin ich
1802 gescheitert, das gebe ich nicht her. Aber das weiß er im Normalfall. Aber das passiert
1803 auch nicht oft. Ein jeder hat einmal ein besseres und ein schlechteres Buch geschrieben.
1804 Das weiß man auch von sich selbst, dass eines besser gelingt und das andere weniger
1805 gut. Aber so schlecht, dass er den Verlag braucht, dass ein Buch daraus wird, kommt
1806 nicht vor. Ich kenne ein, zwei Fälle, wo Autoren wirklich aus Justamentstandpunkten
1807 wirklich misslungene Bücher abgeliefert haben, das auch wussten, aber darauf gepocht
1808 haben, dass es kommen muss. Da haben dann die Verlage tatsächlich das Buch so
1809 gemacht, dass man es halt irgendwie noch lesen hat können. Ich habe nämlich einmal
1810 einen Auftrag für so ein Buch gehabt. Da habe ich von einem Verlag einen Auftrag
1811 bekommen, der gesagt hat, ja bitte, wir haben hier einen Scheißvertrag, wir müssen das
1812 drucken aber herumstreichen können wir so viel wir wollen. Bitte mach ein Buch
1813 daraus.

1814 KE: Also die Zusammenarbeit mit dem Verlag funktioniert dann schon gut.

1815 MA: Im Prinzip schon, ja. Also das war so ein Sonderfall, wo der Verlag dann viel
1816 gelohnt hat dafür. Da habe ich ein Fixhonorar bekommen, weil ich auch dann nirgends
1817 gestanden bin. Das ist ein literarisches Buch, das es am Markt gibt, aber in Wirklichkeit
1818 ein anderer geschrieben hat. Also umgeschrieben habe ich es.

1819 MA: Aber ich muss sagen, es gibt manchmal große Probleme. Also ich habe bei einem
1820 Roman große Probleme gehabt. Das war unangenehm, das war beim Roman „Yquem“,
1821 also das ist der Name eines Süßweins, den habe ich mit Otto Müller gemacht, der an
1822 sich ein renommierter literarischer Verlag ist und da hatte ich mit der Lektorin
1823 Probleme. Das war so, da hat eine Lektorin das Buch angenommen, die ist dann
1824 gegangen, dann ist eine andere gekommen, die wechseln bei dem irrsinnig viel, weil er
1825 nichts zahlt. Dass war dann eine ganz schwierige Situation, weil ich von jemanden, der
1826 meine Bücher lektoriert, eine Mindestbildung verlange. So wie im „Yquem“, der zum
1827 Teil in Frankreich spielt und bei einem Teil der Untergrundierung, man muss das als
1828 Leser nicht wissen, geht es um die Frage, es gab in den sechziger Jahren einen
1829 philosophischen Streit zwischen Camus und Sartre. Über die Frage des
1830 Existentialismus. Und die Lektorin streicht herum und weiß nicht, ich mein, sie hat
1831 zwar den Namen Camus gekannt, hatte aber kein einziges Werk von ihm gelesen, auch
1832 nicht von Sartre. Und sie hat sich auch nicht schlau gemacht. Weil man kann sich ja,
1833 wenn man will, man muss ja nicht alle Werke lesen, aber man kann sich ja
1834 irgendwelche Lexika zur Hand nehmen und sich einmal einlesen und nachschauen,
1835 worum es geht. Das hat die nicht gemacht. Und mit der habe ich dann zu streiten
1836 begonnen, weil sie einfach die falschen Sachen gestrichen hat. Es dann irgendwann
1837 einen Punkt, wo ich gesagt habe, dass es mir reicht. Ich muss auch dazusagen, dass ich
1838 immer ein Privatlektorat dabei habe. Also ich habe ein, zwei Leute, die wirklich gut
1839 sind und sich auskennen in der Literatur, die die Manus lesen bevor ich sie dem Verlag
1840 gebe. Das gibt mir die Sicherheit, dass ich mit einem Manus hineingehe, das in Ordnung
1841 ist.

1842 KE: Sie haben Sartre angesprochen. Und Sie haben vorher gesagt, dass sie sich als
1843 engagierter Autor sehen. Im Sinne Sartres also?

1844 MA: Ja, der „littérature engagée“. Jetzt nicht unbedingt so a la Sartre, er war ja, wenn
1845 man sein Leben ansieht, mitunter etwas wirr. Politisch. Wo man denkt, also vor allem

1846 an seine letzten zehn Jahre, wie er Maoist geworden ist und dann ist er zu den RAF-
1847 Häftlinge ins Gefängnis gegangen, das waren schon sehr schräge Aktionen. Aber das,
1848 was er so in den sechziger Jahren unter "Was ist Literatur?" definiert hat. Also ich
1849 persönlich würde keinen Sinn in meiner Existenz als Autor sehen, wenn ich das nicht
1850 versuche.

1851 KE: Sie haben auch vorher gesagt, dass sehr viele Romane im deutschsprachigen Raum
1852 erscheinen. Und ich gehe jetzt auch in die Richtung der Digitalisierung. Was sagen Sie
1853 zu dieser Entwicklung, dass im Grunde jeder beliebige Mensch hergehen und sich einen
1854 Literaturblog basteln und sagen kann, ich bin jetzt der Autor dieses Literaturblogs.

1855 MA: Das ist eine Form der Demokratisierung, wobei ich es auch insofern skeptisch
1856 sehe, als ich ganz einfach glaube, dass viel davon nicht gelesen wird. Aber wenn
1857 jemandem Spaß macht, soll er schreiben. Es haben auch viele Leute Gedichte und
1858 Erzählungen geschrieben und in der Lade liegen gehabt.

1859 KE: Also ist das für Sie auch literarisches Schaffen?

1860 MA: Ja, wir haben über das, ich bin ja seit ewigen Zeiten P.E.N.-Club-Mitglied, jetzt
1861 auch die große Debatte, weil es früher eine Vorschrift gab, dass man Mitmitglied nur
1862 auf Einladung werden kann und nicht selbst beitreten kann. Das ist das Grundprinzip.
1863 Aber das ist natürlich nie so eingehalten worden. Und das andere, was zwar schon lange
1864 Jahre streng eingehalten worden ist, war, dass man zwei Bücher haben musste. Damals
1865 haben sie es auf ein Buch herabgesetzt für zehn oder zwölf Jahre. Und jetzt gibt es die
1866 große Debatte, was man mit Bloggern macht. Darauf habe ich gesagt, na gut, aber was
1867 macht man mit Kolumnisten in Zeitungen? Ich vertrete ja seit Jahrzehnten die Thesen,
1868 dass Dylan längst reif ist für einen Literaturnobelpreis. Die moderne Lyrik findet dort
1869 statt uns sonst nirgends in Wirklichkeit. Ich behaupte, dass die letzten dreißig Jahre in
1870 der deutschen Sprache oder auch überhaupt alles, was an Lyrik stattfand, in
1871 Wirklichkeit in der Musik stattfand. Das heißt, die ganze Frage Singer, Songwriter stellt
1872 sich für mich auch. Das ist für mich zum Teil Literatur. Also ich habe da einen relativ
1873 offenen Literaturbegriff. Ich finde, die Leser merken ja dann eh, was dilettantisch ist,
1874 was sie nicht lesen wollen. Und dann gibt es eine bestimmte Leserschaft, die erreichen
1875 wir Profiautoren eh nicht. Die wollen Dilettantisches lesen. Und die werden bestens
1876 bedient. Also warum soll es das nicht geben.

1877 KE: Also ist diese Entwicklung für Sie schon eher positiv?

1878 MA: Ist positiv, ja. Hinzu kommt diese ganze E-Book-Geschichte. Ich habe eine
1879 Theorie. Meine Theorie ist, dass das Buch nicht sterben wird. Weil es einfach ein
1880 ideales Medium ist. Es kann sogar ins Wasser fallen, wenn die Katze raufpinkelt, riecht
1881 es zwar nicht gut aber man kann es irgendwie noch immer lesen. Das ist bei den
1882 Readern derzeit nicht gegeben. Man kann mit einem Reader nicht in die Badewanne
1883 gehen. Das wird auch noch kommen, aber im Moment nicht. Aber dieses sinnliche,
1884 haptische Erlebnis, was für viele Leute wichtig ist, diese Narren wird es immer geben,
1885 behaupte ich. Ich glaube, es wird Leute geben, die wollen nur ein E-Book. Die dann
1886 neun oder zehn Euro für ein E-Book zahlen. Es müssen nur die Preise
1887 auseinandergehen, weil was sich da am deutschen Markt abspielt ist ja verrückt. Ich
1888 kann ja nicht für eine gedruckte Ausgabe zwanzig Euro verlangen und für das E-Book
1889 fünfzehn. Wo ich in Wirklichkeit keine Kosten habe. Und es ist jetzt einfach so, dass
1890 meiner Meinung nach das Taschenbuch zugunsten des E-Book sterben wird.
1891 Weitgehend. Mit ein paar Ausnahmen. Und es wird Luxusausgaben geben von Büchern,
1892 und da wird hinten eine CD oder eine DVD oder eine Blue-Ray oder was auch immer
1893 sein, wo ich es dann auf das E-Book runterladen kann, damit man es mitnehmen kann.
1894 Ich kann mir auch gut vorstellen, dass da Autoreninterviews mit drauf sind, oder Teile,
1895 die man gestrichen hat. Ich habe das schon einmal bei einem Buch gemacht, damit
1896 experimentiert, das hat sich sehr bewährt. Bei den Essays Dass man nicht alle ins Buch
1897 gegeben hat sondern ein paar online gestellt hat. Also ich glaube, dass da neue Formen
1898 auf uns zukommen. Woran ich nicht glaube, sind diese ganzen Internetromane, also wo
1899 einer zu schreiben beginnt und der nächste schreibt weiter. Ich glaube auch nicht an
1900 diese quasi Verlinkung.

1901 KE: Aber würden Sie nicht sagen, wenn plötzlich jeder hergehen und schreiben kann,
1902 dass das den Autor marginalisiert?

1903 MA: Es kann ja auch jeder malen. Das tun die Leute ja auch.

1904 KE: Aber ist das dann Kunst? Oder ist das dann Literatur?

1905 MA: Nein. Das ist jetzt eine Debatte, die ich auch im P.E.N. derzeit führe, weil die
1906 Frage lautet, ob jeder, der ein Gedicht absondert, schon ein Dichter ist. Und ich bin der
1907 Meinung, es gehört eine gewisse Form dazu. Es ist schon eine Lebensweise auch. Also
1908 als Autor oder Autorin hat man eine bestimmte Art zu leben. Es muss das Schreiben
1909 schon zentraler Punkt im Leben sein. Ob es dann gelingt oder nicht gelingt, ist dann

1910 eine andere Frage. Ob es dann gut oder schlecht ist, ist dann auch eine andere Frage.
1911 Jemand, der heute nur so, weil es halt so ist, heute male ich drei Bilder und dann in
1912 einem Jahr wieder einmal. Das sind kein Maler und keine Malerin. Und jemand, der
1913 irgendwann einmal irgendwo was hinschreibt, ist deswegen noch kein Schriftsteller.
1914 Aber wie gesagt, es gibt auch für diese Form des Dilettantismus ein Publikum. Das
1915 muss man einfach sagen. Und das können wir als professionelle Autoren und
1916 Autorinnen nicht befriedigen. Ich kann mich nicht hinsetzen und bewusst ein
1917 dilettantisches Buch schreiben. Also ein klassisches Beispiel ist dieses „Shades of
1918 Grey“, das ist ja wirklich durch und durch dilettantisch. Aber das hat sein Publikum. Ein
1919 Profipornoautor hätte das nie so hingbracht. Das hat einfach ein Publikum. Weil die
1920 Leute das Gefühl haben, das habe ich selber geschrieben, das könnte ich geschrieben
1921 haben. Das ist für manche unglaublich wichtig. Und ich glaube darum funktioniert das
1922 Buch auch.

1923 KE: Also beobachten Sie durchaus eine Trivialisierung der Literatur?

1924 MA: Ja, ganz sicher.

1925 KE: Haben Sie da Begründungen dafür?

1926 MA: Ja. Wir haben eine Ausbildungsexplosion und eine Bildungsschrumpfung. (lacht)
1927 Das heißt, es werden zu viele Leute ausgebildet und zu wenige gebildet. Ich merke das
1928 auch beim Schreiben total. Dinge, die ich vor zwanzig Jahren nicht erklären musste,
1929 muss ich heute erklären. In der „Presse“, die ein an sich, im Vergleich zum „Standard“,
1930 ich merke es in den Postings und in den Leserbriefen, die ich bekomme, noch immer
1931 relativ gebildetes Publikum hat. Und selbst in der „Presse“ kann ich manche Dinge
1932 nicht mehr als Wissen voraussetzen. Ich bekomme dann von einem, ich kann mich gut
1933 erinnern, von einem Geistlichen in einem Spital, ein Schreiben, wo er einfach einen
1934 Ordensgründer falsch zitiert. Ich meine, ich bin der Laie. Der sitzt dort, der muss es
1935 wissen. Das gleich gilt für Anspielungen, wo es früher gereicht hat, dass ich so einen
1936 Schlenker mach. Oder wenn ich ein Zitat von jemandem verwende, was ich früher als
1937 Wissen voraussetzen konnte, und das abwandle, dann muss ich heute immer das
1938 Original hinschreiben, von dem ich es abwandle, damit die Leute wissen, worauf ich
1939 anspiele. Sonst kapieren sie es nicht. Ich muss schon dazusagen, das ist von Goethe,
1940 sonst merken sie es nicht.

1941 KE: Und würden Sie sagen, dass das nicht nur bei den Lesern so ist, sondern dass auch
1942 Autoren eher ausgebildet werden und nicht mehr gebildet sind?

1943 MA: Insgesamt behaupte ich, dass Bildung keine Bildung mehr ist sondern der Versuch
1944 einer Ausbildung. Weil die Wirtschaft sagt, wir brauchen Kräfte. Aber es gibt halt
1945 Dinge, die die Wirtschaft nie brauchen. Dieser Bologna Prozess zum Beispiel, da geht
1946 es ja um ein Streamlining dieser ganzen Kurse. Die Idee des Studierens war ja, natürlich
1947 ein Fach dann abzuschließen aber schon auch links und rechts ein bisschen zu schauen.
1948 Und wie sich das in andere Wissensbereiche einbindet und durchaus auch mal zu
1949 bummeln beim Studium, das bildet nämlich. Dann bekommen wir diese 30.000
1950 vollbehämmerten Streber von der Wirtschaftsuni. Ich meine, ich darf das sagen, weil ich
1951 mich in Betriebswirtschaft auskenne. Da kommen Leute heraus, die auch in
1952 Betriebswirtschaft keine Ahnung haben. Die nur vollgestopft sind mit irgendwelchen
1953 Formeln und Theorien und keine Ahnung haben. Der Betrieb sieht in Wirklichkeit
1954 anders aus. Denen muss man mal zehn Jahre beibringen, dass sie das alles wieder
1955 vergessen müssen, was sie da gelernt haben. Aber Bildung haben sie auch keine. Also
1956 ich mache immer mehr die Erfahrung des absolut ungebildeten Akademikers. Und das
1957 finde ich eigentlich merkwürdig, sagen wir es einmal so.

1958 KE: Um noch einmal auf vorher zurückzukommen. Diese Trivialisierung von Literatur.
1959 Sehen Sie da keine Gefahr für den professionellen Autor? Dass plötzlich der
1960 professionelle Autor zum Dilettanten wird, werden muss?

1961 MA: Nein, das glaube ich nicht. Es findet ja eine Trivialisierung aller Lebensbereiche
1962 statt in Wirklichkeit. Ich meine, jenseits aller Nostalgie. Hollywood hat schon immer
1963 blöde und schlechte Filme gemacht. Aber noch nie um so viel Geld. Es werden ja, ich
1964 kenne mich ein bisschen im Filmgeschäft aus, weil ich eine Zeit lang im ORF gearbeitet
1965 habe, heute erst einmal die Merchandising-Artikel entworfen, dann werden die
1966 Drehbuchszene erstellt, wo man die Merchandising-Artikel unterbringt und dann wird
1967 das Drehbuch dazu geschrieben. Das ist eine Kommerzialisierung. Also die
1968 Kommerzialisierung führt zu dieser Form von Trivialisierung. Es liegt auch am
1969 Bildungsniveau. Also ich glaube schon, dass wir noch immer auch die Nachwirkungen
1970 der Ausrottung des Bildungsbürgertums erleben. Eine Zeit lang war die Geldelite ident
1971 mit der Bildungselite. Und heute können wir ganz klar feststellen, dass das
1972 auseinanderklafft. Die Geldelite ist dumm wie nur was. Leben den Leuten ein
1973 trivialisiertes Leben vor. Ich meine, man braucht sich nur die ganzen Yachten in

1974 Monaco anschauen. Da glauben die Leute, wenn sie auf dem Neusiedlersee mit ihrem
1975 kleinen Schinaki herumfahren ahnen sie sie nach. Da absurde ist ja, dass sich diese
1976 extrem reichen Leute in ihrem grundsätzlichen Lebensanspruch von den Kleinen nicht
1977 unterscheiden, die sich irgendwo auf einem Schotterteich ihre Hütte und ein Boot davor
1978 hinstellen. Der Reiche macht es halt nur mit einer Yacht. Aber eigentlich haben diese
1979 Superreichen ein total trivialisiertes Leben. Wenn ich mir anschau, was einen Steven
1980 Jobs dazu treibt, ich meine, abgesehen davon, dass der Mann ein schwerer Psychopath
1981 war und das Kreative nicht erkennen konnte, außer, dass er irgendwie geschnallt hat,
1982 wie man den Leuten was verklickert. Aber was treibt den dazu, der eine Diagnose hat,
1983 dass er nur noch sechs Monate zu leben hat, sich eine Yacht um hundert Millionen zu
1984 bauen, deren Fertigstellung er nicht erlebt. Was hat der im Kopf? Da habe ich andere
1985 Sorgen. Wenn ich weiß, meine Zeit ist in sechs Monaten vorbei, ist das die letzte Idee,
1986 auf die ich komme. Es gab einmal eine Wiener Punk-Gruppe in den Achtzigern, die
1987 "dead in the head" gesungen haben. Und so ungefähr kommen mir die alle vor. Und
1988 diese Geldeliten sind heute das Vorbild. Die Bildungseliten waren immer irgendwie
1989 Vorbild. Heute sind Geldeliten und klaffen mit den Bildungseliten auseinander. Die
1990 Bildungseliten sind heute irgendwo anders. Die sind versteckt. Die sieht man nicht. Die
1991 sind irgendwo im Mittelstand versteckt und man kann sie auch nicht mehr klar
1992 zuordnen. Ob das jetzt Lehrer sind oder irgendwelche kleinen Gewerbetreibenden,
1993 Selbstständigen. Man weiß es eigentlich nicht ganz genau. Und das macht glaube ich
1994 das aus, dass von den Geldeliten nur dieses wirklich dumme gierige Bereichern kommt.
1995 Wo die Bildungseliten sind, weiß man nicht genau, die sind zum Teil abgemeldet. Man
1996 findet sie auch an Hochschulen nur mehr schwer. Und das ist schon ein Problem für
1997 Autoren, glaube ich. Sie kommen auch von der Industrie her extrem unter Druck. Weil
1998 es ist immer ein Seiltanz zwischen den kommerziellen Interessen der Verlage und den
1999 künstlerischen Interessen der Autoren. Und wenn man sich anschaut, auch beim
2000 Suhrkamp, wie viele Leute da durchgefüttert wurden, die nie einen Erfolg gehabt haben.
2001 Der hat es sich halt leisten können, weil er ein paar total gute Verkäufe hatte. Nur wir
2002 kriegen ein wahnsinniges Problem in den nächsten zehn bis fünfzehn Jahren, bei diesen
2003 ganzen Verlagen, die es sich noch geleistet haben, Autoren auch mal durchzufüttern. Ich
2004 glaube, das konnten sie deshalb, weil sie Bestsellerautoren der zwanziger Jahre hatten,
2005 die Schulstoff waren und sich heute noch verkaufen. Aber man muss bedenken, dass
2006 bei manchen Autoren wie Hermann Hesse die Rechte auslaufen, die Urheberrechte.
2007 "Der Steppenwolf" hat im Jahr 150.000 Stück verkauft bitte. Die stehen in keiner

2008 Bestsellerliste. Suhrkamp lebt von Hesse, von Brecht noch ein bisschen, also es sind
2009 drei vier Autoren. Die ganzen Klassiker, die auch Schulliteratur waren und als
2010 Schulliteratur auch so viel verkauft wurden, die laufen alle aus. Das ist übrigens ein
2011 großes Problem für Autoren geworden: Wie schaffe ich als Autor einen Lebenszyklus
2012 zu überleben? Also wie bleibe ich wirklich ein Leben lang ein Autor und als solcher
2013 auch bekannt. Das wird immer schwieriger. Es tauchen auch irrsinnig viele Leute auf,
2014 die dann wieder verschwinden. Also diese ganzen Pop-Literaten sind wieder weg. Die
2015 sind jetzt irgendwo im Journalismus unterwegs, aber nicht mehr wirklich als
2016 Buchautoren. Stuckrad-Barre zum Beispiel. Die sind weg. Und da kommt ein riesen
2017 Problem auf die Verlage zu, auf die größeren.

2018 KE: Also ist das Urheberrecht schon noch etwas, das an der Existenz des Autors....

2019 MA: Wir brauchen ein Urheberrecht! Ich bleibe dabei. Ich kann auch nicht zum Billa
2020 reingehen und sagen, ich brauche eine Milch. Ich meine, noch leben wir im
2021 Kapitalismus. Wenn wir in einer sozialistischen Gemeinschaft sind, die in der Lage ist,
2022 alle Produkte bereitzustellen und die Leute gehen damit dann auch vernünftig um, dann
2023 kann man über so etwas diskutieren. Aber solange wir uns allen kapitalistischen
2024 Produktionsprozessen aussetzen und von irgendetwas leben müssen, und an die
2025 Grundsicherung glaube ich nicht wirklich, werden wir auch ein Urheberrecht brauchen.
2026 Und ich muss ganz ehrlich sagen, dass ich die alle ein bisschen bescheuert finde, von
2027 den Piraten angefangen. Was glauben die? Ich meine, ich bin wirklich nicht neoliberal
2028 aber mit einem haben sie recht: "There is no such thing as a free lunch". Es gibt nichts
2029 umsonst derzeit in unserer Gesellschaft. Und wenn sie meinen, dass die Internetnutzung
2030 umsonst ist, täuschen sie sich. Sie zahlen jedes Mal den Provider, und das ist gar nicht
2031 so wenig. Und sie zahlen mit ihren persönlichen Daten bitte. Das ist ihnen nicht
2032 bewusst. Das ist so unglaublich dumm zum Teil. Ich komme aus der Frühzeit des
2033 Internets. Ich glaube ich war neben der Jelinek einer der ersten, der am Computer
2034 geschrieben hat, aber ich kann mich noch erinnern, dass es noch keine Umlaute gab. Ich
2035 glaube auch, dass es kein sicheres System gibt gegen Raubkopien. Aber wenn man
2036 anschaut, wie zum Beispiel China rein technisch in der Lage ist Dissidenten zu
2037 verfolgen, dann ist es ein Klacks das Urheberrecht zu sichern. Dabei bleibe ich.

2038 KE: Was würde passieren, wenn es fällt?

2039

2040 MA: Dann haben die Autoren kein Einkommen. Einerseits müssen die Leute, glaube ich
2041 umdenken, wir brauchen wirklich eine Form von neuer Moral. Das klingt jetzt blöd,
2042 aber es geht ja nicht jeder, der ein Auto braucht, auf die Straße und knackt ein Auto auf
2043 und fährt damit weg. Natürlich gibt es Einbrüche, aber diese Leute sind Verbrecher.
2044 Jemand, der bei einem Juwelier in die Auslage reinfährt und die Auslage ausraubt, ist
2045 ein Verbrecher. Aber der normale Mensch kommt doch nie auf die Idee, ich will meiner
2046 Frau oder irgendjemanden irgendetwas schenken, fahre mit dem Auto in den nächsten
2047 Juwelier hinein, nehme irgendetwas heraus und schenk es ihr. Auf diese Idee kommt
2048 keiner. (lacht) Aber beim Urheberrecht käme man auf die Idee.

2049 KE: Aber warum kommt man bei den Autoren auf die Idee?

2050 MA: Das ist das Urheberrecht. Das Problem ist, ich habe es ja von Anfang an erlebt, als
2051 es noch CompuServe gab, das war noch vor dem Internet. Das waren die ersten. Da gab
2052 es das militärische Internet und parallel dazu gab es noch CompuServe. Das war damals
2053 ein Dienst für EDV-Pofis, wo sie sich ausgetauscht haben. Weil oft schwierige
2054 Programmprobleme aufgetaucht sind. Und die haben dann dort Auskunft gegeben. Das
2055 heißt, das war eine Selbsthilfe auf Gratisbasis, du hast nur den CompServe-Beitrag
2056 gezahlt, der war nicht wahnsinnig hoch. Die Modem-Gebühren waren damals ein
2057 Wahnsinn, weil man ja mit normalen Modems gefahren ist. Man hat sich einfach
2058 gegenseitig geholfen, das war einfach üblich. Und dann ist das militärische Internet von
2059 den Forschern aufgemacht worden, zum Austausch von deren Forschungsergebnissen.
2060 Das war auch noch gratis. Da ist auch die ganze Internetnutzung gratis gewesen. In dem
2061 Sinne, dass die Nutzer nichts gezahlt haben, aber die Unis. Dann hat man versucht, das
2062 Internet zu popularisieren und man hat irrsinnig viel gratis hineingestellt. Es gab erst
2063 diese Idee, das waren die Nachwehen der siebziger Jahre und der sozialistischen
2064 Utopien, dass man im Internet einen Raum schaffen kann, wo Programme nichts kosten.
2065 Es gibt ja heute auch diese Open-Office-Sachen, wo man aber auch weiß, dass das in
2066 Wirklichkeit sehr viel kostet. Also all diese Dinge, die scheinbar gratis sind, sind nicht
2067 gratis. Dann kam das Problem der CD. Durch die Digitalisierung konnte man die erste
2068 CD brennen. Etwas, das man früher auch schon immer gemacht hat bei der
2069 Kompaktkassette, nur war es viel mühsamer. Eine Langspielplatte überspielen auf eine
2070 Kompaktdisc, das war eine Arbeit. Und dann haben eben diese Gratistauschbörsen
2071 angefangen, wo ich zum Beispiel nie mitgemacht habe, weil ich das immer für einen
2072 Unsinn gehalten habe. Und man muss auch sagen, dass die Musikindustrie auch falsch

2073 darauf reagiert hat. Sie hat eine Zeitlang vor allem meine Generation stark
2074 ausgenommen. Weil wir haben ja wirklich noch Platten gekauft. Und es gab ja dieses
2075 schöne Spielchen. Es gab ja Dylan-Platten zum Beispiel, die hat man sich vier Mal
2076 kaufen müssen. Eine seiner berühmtesten ist ein Doppelalbum gewesen. Als
2077 Langspielplatte, "Blonde on Blonde" hat die geheißen. Da war auf einer Seite nur eine
2078 elf Minuten Nummer drauf. Das war so eine Kult-Nummer, die haben glaube ich fünf
2079 Auflagen gebraucht, bis das Original auf der CD drauf war. Und jedes Mal bist du
2080 gerannt, hast es sie dir gekauft, weil du endlich die Originalversion auf CD haben
2081 wolltest. (lacht) Und dann bist du draufgekommen, dass wieder nur zehn Minuten oben
2082 sind und immer noch eineinhalb Minuten fehlen. (lacht) Ich meine, dass sie damit
2083 klarerweise schon viele Leute verärgert haben. Und jetzt ist natürlich wie gesagt das
2084 Problem bei uns als Autoren, dass wir ja Content-Verwerter werden sollen, also
2085 Content-Erzeuger. Wir sind die Einzigen, die Ideen haben, und da setzen sich alle drauf.
2086 Es wird ein Buch daraus gemacht, es wird eine CD daraus gemacht, es wird ein Film
2087 daraus gemacht, es wird ein Getränk daraus gemacht und noch ein Leiberl dazu. System
2088 Harry Potter, das wäre ihnen am liebsten. Nur glaube ich, dass das nicht wirklich mit
2089 Literatur vereinbar ist. Da gibt es irgendwo eine Grenze, eine natürliche. Und dort ist
2090 dann, glaube ich, auch die Grenze bei der Frage, wie weit man es trivialisieren kann. Ich
2091 denke schon, da halte ich es wie Brecht, dass der Mensch einen großen Fehler hat. Er
2092 kann denken. Und manchmal tut er das auch sogar freiwillig. Ich glaube, dass all diese
2093 Verdummungsinstrumente eine Zeit lang greifen, aber nicht auf Dauer. Ich glaube ganz
2094 einfach, dass das Bedürfnis der Leute nach Wissen und Dinge zu wissen immer da sein
2095 wird. Sie werden es halt schwerer haben. Ich tue mir leichter, wenn ich dinge mit
2096 siebzehn oder achtzehn Jahren lerne, als wenn ich es mir mit vierzig anlernen muss.
2097 Insofern wird es vielleicht schwieriger aber ich glaube, es wird immer Menschen geben,
2098 die fragen, warum bin ich da und wozu bin ich da? Und die werden die alleinige
2099 Erklärung auch nicht unbedingt in der Kirche suchen, sondern auch Reflexionen mit
2100 Büchern suchen. Ich meine, man schreibt ja viele Bücher auch deshalb, weil, das ist
2101 meine Erfahrung, es irrsinnig viele Leute gibt, die für ihr Leben insofern daraus
2102 gewinnen, als sie sagen, da gibt es noch jemanden anderen, der so denkt und fühlt wie
2103 ich. Oder, die ähnliche Empfindungen haben in der Welt. Der auch manche Dinge als
2104 absurd empfindet, wie ich, oder als so verrückt empfindet oder als falsch empfindet,
2105 oder als richtig oder was auch immer. Ich glaube auch, dass diese Bestätigungsfunktion,
2106 die gute Literatur hat, oder auch Verunsicherungsfunktion manchmal, Dinge sind, die

2107 kann man nicht aus der Welt schaffen. Und das kann glaube ich nur Literatur leisten.
2108 Das kann Musik nicht.

2109 KE: Da hake ich gleich zu einer meiner letzten Fragen ein. Das kann also Literatur
2110 leisten. Deswegen meine Frage. Wenn Autorschaft einen gesellschaftlichen Mehrwert
2111 hätte, wie würde dieser Mehrwert aussehen?

2112 MA: Ja, in Form von Bibliotheken. Ich denke mir, es gibt ja genug Leute, die Bücher zu
2113 Hause stehen haben und so weiter. Ich kann das anders fast nicht beantworten. Ich
2114 meine, indem es einfach Autoren und Autorinnen gibt, indem es Bücher gibt. Mehrwert
2115 resultiert ja daraus, dass es ein Bedürfnis danach gibt. Wenn es dieses Bedürfnis nicht
2116 mehr gibt, gibt es eben auch keine Bücher mehr, das ist so. Es hat auch die Zahl der
2117 Hofschmiede abgenommen, zwangsläufig, es gibt auch den Kesselflicker nicht. Das ist
2118 halt so. Und wenn niemand mehr Literatur benötigt, ja, nur das glaube ich nicht. Weil
2119 ich ganz einfach fest davon überzeugt bin, dass, was man heute über das Gehirn weiß,
2120 wie es funktioniert, die Menschen, das Gehirn hin und wieder Futter braucht. Nicht alle
2121 Menschen brauchen es. Es beweisen genug Menschen, dass man ohne Bücher leben
2122 kann.

2123 KE: Also der gesellschaftliche Mehrwert wäre dann Bewusstseins-schaffung, vielleicht?

2124 MA: Bewusstseins-schaffung, durchaus auch. Ich meine es gibt doch dieses Phänomen,
2125 das man vor allem ganz jung hat. Wenn man das erste Mal ein Buch liest, das einen so
2126 richtig mitnimmt. Das hat man ja später nie wieder. Es gibt da so eine Phase, bei mir
2127 war die irgendwann so zwischen vierzehn, fünfzehn und zwanzig, einundzwanzig
2128 Jahren, wo sich mit Büchern wirklich Welten öffnen. Und ich glaube, das können
2129 Bücher auch in Zukunft und die bestärken einen vielleicht. Ich glaube, sie haben vor
2130 allem eine Bestärkungsfunktion. Bücher, die einen nicht sympathisch sind oder die
2131 einem etwas erzählen, was man nicht mag, legt man ,glaube ich, weg. Also faszinierend
2132 sind die Bücher, die einem irgendwie in dem bestätigen, wo man unbewusst schon ist.
2133 Und das ist glaube ich der Mehrwert, wenn man so will, von Literatur und den Autoren,
2134 das, was Autorinnen schaffen können. Alles, das also so über Feuchtgebiete hinausgeht.
2135 Wobei auch das wahrscheinlich für manche einen Mehrwert geschaffen hat. Es wird
2136 auch sicher Menschen, ich will die geschlechtlich gar nicht zuordnen, gegeben haben,
2137 die aus dem für sich selber irgendetwas herauslesen konnten. Die wird es gegeben
2138 haben. Es ist aber schwierig, überhaupt zu sagen, was ein guter und was ein schlechter

2139 Roman ist. Wenn sich zehn Kritiker zusammensetzen, sind sie sich im Normalfall ja
2140 nicht einig. Wobei ich schon glaube, dass Feuchtgebiete Trivialisierung auf niedrigstem
2141 Niveau ist. Aber es ist so und es gibt halt Menschen, die das lesen.

2142 KE: Ich habe noch einen Themenblock. Inwieweit kann man Ihrer Meinung nach als
2143 Autor in gesellschaftliche Diskurse Einfluss nehmen? Oder sogar begründen?

2144 MA: Es geht in Frankreich besser, als bei uns, sage ich einmal so, weil die dort einfach
2145 eine andere Tradition haben. Es wird bei uns immer wieder probiert, manchmal gelingt
2146 es, manchmal gelingt es nicht. Ein klassisches Beispiel, wo es nicht gelingt, ist jetzt
2147 letztlich der Versuch von Menasse die Europadiskussion auf eine andere Ebene zu
2148 heben. Was nur zum Teil an ihm liegt. Ich meine, er hat einen Fehler gemacht, weil er
2149 es provokant machen wollte, wenn er die Brüste der Bürokratie zum Inbegriff der
2150 Vernunft und der Aufklärung macht. Wo natürlich jeder Mensch, der die
2151 Glühbirnenverordnung kennt, weiß, dass das ein Unsinn ist. Und so nicht stimmen
2152 kann. Und er hat auch kein wirklich gutes Modell gefunden, durch den er den
2153 Nationalstaat ersetzen könnte. Aber das war so ein Versuch zum Beispiel. Manchmal
2154 gelingt es. Das große Problem ist, dass alles unglaublich kurzatmig wurde, ich merke
2155 das bei Kommentaren in der Zeitung, Also Diskussionen laufen einfach nicht länger als
2156 vierzehn Tage, dann interessiert es die Zeitung nicht nimmer mehr. Die einzige
2157 Diskussion, die also ich erlebt habe in den letzten Jahren, die wirklich lange läuft und
2158 die weiter lebt und die wahrscheinlich noch eine Zeit lang weiterleben wird, auch wenn
2159 es vielleicht in Zeitungen nicht mehr präsent ist, aber sie ist im täglichen Leben stärker
2160 präsent, ist die ganze Geschichte mit den Missbrauchsfällen. Weil das Buch, das ich
2161 dazu geschrieben habe, die "Frommen Begierden", ja im Herbst 2011 erschienen ist und
2162 die ersten Artikel dazu habe ich im Frühjahr 2011 geschrieben. Und die Debatte rennt
2163 weiter. Ich bekomme bis heute Zuschriften, Anfragen und es gibt Opfer, die sich
2164 melden. Aber das liegt ein bisschen in der Natur der Sache begründet. Die wirklich
2165 großen Diskussionen finden einfach deshalb nicht statt, weil die Politik überhaupt kein
2166 Interesse daran hat, die zu führen. Die Politik will ja nicht einmal die Europadebatte
2167 ernsthaft führen, geschweige denn eine Debatte über Bankenrettung oder was sonst
2168 noch. Wenn man jetzt die ganze Bundesheergeschichte hernimmt, was da passiert ist
2169 von einer derartigen Abstrusität. Bis vor zwei Jahren war die ÖVP ein heftiger Vertreter
2170 des Berufsheers und die SPÖ der Verteidiger der Wehrpflicht. In keiner der beiden
2171 Parteien hat auch nur irgendeine Diskussion über dieses Thema stattgefunden, nur weil

2172 dem Häupl eingefallen ist, er braucht junge Stimmen und das lanciert hat, völlig
2173 unernsthaft lanciert hat, war das dann da. Und das hat sich auf einmal verselbstständigt,
2174 offensichtlich. Und jetzt muss ich mir vom Herrn Spindelegger, der Jahrzehnte lang die
2175 Zivildienstler diffamiert hat, anhören, wie wertvoll die sind. Das sind dann die Debatten,
2176 die auf einmal entstehen und da stehen wir dann ziemlich ratlos gegenüber. Aber was
2177 ich schon glaube ist, dass es gelungen ist, vielen Autoren, gemeinsam etwas zu
2178 bewirken. Man kann ja davon ausgehen, dass die Mehrzahl, die überwiegende Mehrzahl
2179 der schreibenden Menschen eher Links oder in der Mitte steht. Also die meisten haben
2180 mit Neoliberalismus und diesen Sachen wenig am Hut. Aber ich denke schon, dass
2181 durch dieses dauernde Anschreiben, durch dieses immer wieder Kommentieren, dieses
2182 immer wieder darauf Hinweisen, da jetzt schon langsam auch im Denken eine
2183 Kehrtwende stattfindet. Und ich glaube, das haben nicht zuletzt auch literarische
2184 Autoren, indem sie Schicksale dargestellt haben, indem sie Romane darüber
2185 geschrieben haben, auch mitbewegt. Da bin ich mir schon ziemlich sicher. Vor allem,
2186 die es bewusst wissend als politische Autoren gemacht haben.

2187 KE: Also können das Autoren oder Schriftsteller immer noch?

2188 MA: Ich glaube schon, dass das noch immer geht. Ich meine, es muss eine Umsetzung
2189 erfolgen, aber es sickert. Das sind so Dinge, die langsam durch in die Gesellschaften
2190 sickern. Es geht um Meinungshoheiten. Das haben die Parteien völlig verloren. Es geht
2191 einfach darum, das kapiert auch eine Sozialdemokratie heute nicht mehr, wie sie es
2192 noch unter Kreisky verstanden hatte, dass es so etwas wie die Hegemonie über den
2193 gesellschaftlichen Diskurs gibt. Und dafür brauche ich die Autoren in Wirklichkeit. Das
2194 haben sie übersehen.

2195 Experteninterview mit Elisabeth Reichart,
2196 österreichische Schriftstellerin,
2197 geführt am 16. Jänner 2013 in Wien
2198

2199

2200

2201

KE: Katrin Egger, die Interviewerin

2202

ER: Elisabeth Reichart, die Interviewte

2203

2204

2205 KE: Wie bereits erwähnt, beschäftige ich mich mit Autorschaft in der Gegenwart. Wie
2206 würden Sie die Autorschaft in der Gegenwart beschreiben?

2207 ER: (lacht) Keine Ahnung. Allgemein einmal gar nicht. Für mich heißt es einfach ein
2208 selbstbestimmtes Leben. Was zum Beispiel eine Schwierigkeit ist, weil ich ja alles aus
2209 mir holen muss. Also im Gegensatz zum Journalismus, die immer was vorgegeben
2210 bekommen. Also ein Außenobjekt. Ich habe ja nur das Innere. Manchmal habe ich
2211 Außengeschichten gewählt, die Druskowitz als bestes Beispiel, aber trotzdem muss ich
2212 mir sie ja dann verinnerlichen, bevor ich über sie schreiben kann. Trotzdem ist es für
2213 mich das Selbstbestimmte.

2214 KE: Also selbstbestimmt in dem, was man tut, was man denkt.

2215 ER: In allem. Also in allem einfach. Sei es vom Rhythmus, sei es, was ich arbeiten will,
2216 wie viel ich arbeiten will. Das einzige, was mich behindern kann, bin ich selbst, wenn
2217 mir nichts einfällt. Solche Zeiten gibt es natürlich auch. Aber ich meine das ganz
2218 umfassend.

2219 KE: Und warum schreiben Sie?

2220 ER: Das ist eine blöde Frage. (lacht) Also für mich, für alle Bücher umfassend
2221 sozusagen, weil ich irgendetwas ausdrücken will. Mehr ist dazu nicht zu sagen. Und
2222 weil ich unglücklich bin, wenn ich mich nicht ausdrücke.

2223 KE: Also sie müssen schreiben.

2224 ER: Nein, also müssen tu ich wirklich nichts. Ja, atmen, sonst sterbe ich. Aber das
2225 Leben ist zentrierter in dem Moment, wo man schreibt. Und dann kommt auch immer
2226 sehr viel dazu, von außen, was immer wieder überraschend ist. Meistens durch Literatur
2227 oder Musik, Malerei, also andere Künste. Also gewisse neue Blickwinkel. Es ist kein
2228 Müssen, aber es macht das Leben reicher.

2229 KE: Sie haben wahrscheinlich auch schon sehr jung begonnen zu schreiben.

2230 ER: Ja, sehr jung. Vorher habe ich mündlich erzählt, wie ich noch nicht schreiben
2231 konnte. Das hatte ich vergessen. Das hat mir eine Schulfreundin letztes Mal erzählt, also
2232 vor einiger Zeit schon. Dass ich am Schulweg schon Romane in Fortsetzungen oder
2233 Geschichten in Fortsetzungen erzählt habe. Und dann habe ich mich auch daran
2234 erinnert, wenn wir so gestanden sind an einem bestimmten Platz und es recht spannend
2235 war, habe ich gesagt: So, morgen geht es weiter. Das ist mir dann wieder eingefallen.
2236 (lacht) Ja und dann, meine Lieblingsstunden waren die Deutschschulaufsätze, also die
2237 Schularbeiten. Ich habe allerdings dann wieder aufgehört und habe die Schule
2238 gewechselt, das war alles so entfremdend. Und in so einer entfremdenden Situation
2239 kann man anscheinend auch nicht schreiben. Also ich nicht, aber ich kann das nicht
2240 allgemein sagen. Ich habe dann erst wieder während des Studiums angefangen, aber da
2241 war eine lange Pause dazwischen.

2242 KE: Aber das Gefühl, dass Sie schreiben wollen, hatten Sie schon sehr früh.

2243 ER: Ja, wobei das nicht so dominant war. Das war eines neben vielen Dingen, die ich
2244 machen wollte. Dominant wurde es erst während dem Studium dann.

2245 KE: Welche Aufgaben würden Sie der Autorschaft zuschreiben, oder dem Autor?

2246 ER: Sich selber herauszufordern mit jedem Text. Sich nicht wiederholen. Weil dann
2247 wird es für mich zumindest als Leserin langweilig.

2248 KE: Und für die Gesellschaft?

2249 ER: Das kann ich auch nur wieder für mich sagen. Wenn ich mir vorstelle, ich wäre
2250 aufgewachsen ohne Herausforderung der Literatur, also ohne diesen riesen Horizont
2251 oder ohne Poesie oder ohne Musik, das gilt wieder für alle Künste natürlich. Das ist wie
2252 Blumen Wasser brauchen. Also an sich ist der Mensch da, aber ohne, dass man ihn

2253 ernährt, jetzt nicht nur körperlich sondern auch geistig, verdirbt er oder geht ein oder
2254 verblüht. Und so ist es mit der Literatur auch.

2255 KE: Und Ihr Anspruch als Autorin?

2256 ER: Der ist bei jedem Buch natürlich anders. Weil je mehr ich geschrieben habe, desto
2257 weniger kann ich schreiben. Ich will mich ja nicht wiederholen. Und ich suche immer
2258 etwas, das mich so fasziniert, dass ich ein Jahr mindestens daran bleiben kann.
2259 Manchmal dauert es länger. Und, ja, diese Faszination auch dann vielleicht
2260 rüberbringen. In irgendeiner Form. Also ich würde nie etwas schreiben, was mich selber
2261 nicht fasziniert. Und die Herausforderung liegt darin, sich faszinieren zu lassen, dann
2262 dranzubleiben und die richtige Form dafür zu finden. Manchmal geht das einher mit
2263 Melodien. Oder Rhythmus, meist etwas Musikalisches. Und die Geduld, zu warten, bis
2264 das kommt, eine Herausforderung. Weil ohne dem wird es stümperhaft, das sind dann
2265 die abgebrochenen Manuskripte. Ja, das habe ich vielleicht eh schon gesagt, mich selbst
2266 herauszufordern.

2267 KE: Was sagen Sie dazu, wenn ich sage, dass der Autor so etwas wie einen
2268 Wahrheitsanspruch hat?

2269 ER: Den jeweiligen Text gegenüber schon.

2270 KE: Wenn Autorschaft einen gesellschaftlichen Mehrwert hätte, wie würde dieser
2271 Mehrwert aussehen?

2272 ER: Wir wären nicht zu bezahlen für das. Wenn man das Geistige vermittelt, ist das
2273 unbezahlbar. Also wir bräuchten ein Grundeinkommen, ich weiß es nicht, irgendetwas
2274 mehr als zurzeit gesellschaftlich, wir bekommen es eh nicht, verhandelt wird. Der
2275 besteht einfach im Geistigen.

2276 KE: Bewusstseins-schaffung vielleicht auch?

2277 ER: Ja, aber das kann der Einzelne für sich entscheiden. Ich kann ja nur anregen. Ob
2278 sich der jetzt daraus sein Bewusstsein erweitert, das liegt am anderen.

2279 KE: Inwiefern kann man Ihrer Meinung nach als Autorin gesellschaftliche Diskurse
2280 begründen?

2281 ER: Manche Autoren können das. Ich nicht.

2282 KE: Und wie ist das möglich?

2283 ER: Indem man berühmt ist. Das liegt nur daran und an sonst gar nichts. Weil sonst
2284 wird das entweder gar nicht wahrgenommen oder man wird auch nicht aufgefordert.

2285 KE: War das früher anders?

2286 ER: Also die Aufforderungen an Autoren und Autorinnen waren mehr. So in den
2287 neunziger Jahren, würde ich sagen. Also ich kann das nur an meinen Essays absehen,
2288 die habe ich nur geschrieben auf Aufforderung. Es ist okay, weil ich mich dann wieder
2289 einmal mit etwas anderem auseinandersetze. Insofern nehme ich das schon an, meistens,
2290 wenn es nicht ganz abwegig ist. Aber es geht nicht nur mir so. Die bleiben einfach aus.

2291 KE: Wenn Sie sagen Aufforderung. Aufforderung durch wen?

2292 ER: Verlage oder Rundfunk, Gesellschaft, wie auch immer.

2293 KE: Also es ist für Sie heute noch möglich, aber es bedingt quasi diese Berühmtheit.

2294 ER: Es erscheinen keine Essay-Bände mehr. Jemand wie Jelinek veröffentlicht heute ein
2295 Pamphlet, dann wird darauf reagiert. Aber das macht sie jetzt im Internet. Aber diese
2296 Essay-Bände, wo man zu einem Thema die Autoren eingeladen hat, die gibt es nicht
2297 mehr. Ich habe letztes Mal mit einem Kollegen geredet, der erzählt hat, dass sein Verlag
2298 gesagt hat, dass er ja keinen Essay-Band mehr machen soll, den drucken sie nicht. Also
2299 sie würden ihn drucken bei den ganz Berühmten, das glaube ich schon. Aber sonst, das
2300 Thema ist gesellschaftlich tabuisiert quasi. Es ist kein Interesse mehr da.

2301 KE: Dass sich Autoren politisch oder gesellschaftskritisch äußern?

2302 ER: Ja. Natürlich gibt es rudimentär immer wieder ein paar kleine Sachen, das meine
2303 ich nicht. Aber so diese großen Geschichten haben aufgehört.

2304 KE: Sie haben ja schon in den achtziger Jahren publiziert, eine lange Zeit, aus der Sie
2305 mir bestimmt einige Dinge berichten können, die sich verändert haben zu früher.

2306 ER: Ja, ich habe mich verändert und deswegen ist auch mein Schreiben wirklich anders.
2307 Ich würde sagen, es ist einfach lockerer, leichter, humorvoller, so in diese Richtung.
2308 Sehr lustig, ich könnte "Februarschatten" heute nicht mehr schreiben sozusagen oder
2309 zumindest nicht auf diese Art.

2310 KE: Und im Literaturbetrieb selbst?

2311 ER: Ja, beim Rundfunk, die haben zum Beispiel die Hörspielhonorare um die Hälfte
2312 gekürzt. Oder im Theater, da haben ja Frauen fast überhaupt keine Chance mehr. Außer
2313 die Jelinek. Oder ganz junge Autorinnen. Das gibt es schon auch. So kleinere Bühnen,
2314 die entdecken wollen und sich dann ganz Junge suchen, mit denen sie arbeiten können,
2315 damit sie auch sozusagen Coautoren sind. Das ist so eine Tendenz. Aber sonst ist das
2316 vorbei, ist das für alle vorbei, nicht nur für mich. Ja und die nächste Herausforderung
2317 sind wahrscheinlich diese E-Books, die da lauern. Also ich war in Russland, wie sie da
2318 gemailt haben und dort geht der Buchmarkt dadurch total ein. Die glauben, dass das toll
2319 ist, wenn sie ein neues Buch ins Internet stellen. Und da bricht das wirklich zusammen.
2320 Da gehen die Verlage reihenweise ein oder reduzieren das Programm, weil sie sagen,
2321 nein, wir können die Bücher nicht mehr verkaufen. Die verkaufen hundert Stück und
2322 dann ist es aus. Wenn das bei uns auch kommt. Gut, ich bin alt genug. Ein paar junge
2323 Leute probieren es gleich über das Internet. Das gibt es auch. Mich interessiert es nicht
2324 und es geht auch nicht auf. Es hat sich ja sogar dieser berühmte amerikanische Science-
2325 Fiction Autor im Internet versucht und hat auch wieder aufgegeben, weil da das Geld
2326 nicht reinkommt.

2327 KE: Da muss ich jetzt bei zwei Punkten nachhaken. Stichwort Digitalisierung und diese
2328 Literaturblogs, wo eigentlich jeder hergehen kann und sagen kann, ich schreibe einen
2329 Blog, ich bin ein Autor.

2330 ER: Das ist mir egal. (lacht) Weil wenn es gut ist, okay. Und wenn es nicht gut ist, dann
2331 wird es eh nicht oft angeklickt werden.

2332 KE: Aber wenn es gut ist, ist es für Sie literarisches Schaffen?

2333 ER: Das hängt nur von der Qualität ab. Nicht, welche Form sie heute wählen. Heute
2334 gibt es die Möglichkeit dieser Form, natürlich ist das okay.

2335 KE: Aber Sie sehen den Autor dadurch nicht marginalisiert oder den Schriftsteller?

2336 ER: Nein. Wenn das denjenigen genügt, ist es wunderbar und sonst stellt es sich eh
2337 heraus, wenn es am Buchmarkt kommt, also ob es dann dafür Verlage gibt und so. Aber
2338 manchen wird das auch genügen, das ist auch wunderbar.

2339

- 2340 KE: Aber dass eben viele hergehen und sagen, ich kann schreiben, das stört Sie nicht?
- 2341 ER: Nein, weil das muss ja bewiesen werden. Also ich höre das doch seit Ewigkeiten:
2342 Ich könnte auch einen Roman schreiben. Ich sage immer, na dann mach es und beweise
2343 es. Mehr kann man dazu nicht sagen.
- 2344 KE: Aber bei E-Books sehen sie eine Gefahr?
- 2345 ER: Ja. Ich weiß zwar nicht, wie das technisch funktioniert, aber es gibt da anscheinend
2346 irre Tricks, wie man die dann kostenlos herunterladen kann. Ich habe keine Ahnung wie
2347 das geht.
- 2348 KE: Also dass der Schriftsteller ökonomisch nicht mehr leben kann.
- 2349 ER: Ja. Das betrifft einfach die Rechte und die sind ja erkämpft worden. Es ist ja nicht
2350 so, als ob uns die irgendjemand geschenkt hätte.
- 2351 KE: Das Urheberrecht.
- 2352 ER: Ja.
- 2353 KE: Darüber gibt es ja gerade eine große Diskussion. Was wäre, wenn das Urheberrecht
2354 fällt?
- 2355 ER: Dann würden wir Schneeschaufeln gehen. Das glaube ich wirklich. Ohne dem. Es
2356 fällt sowieso nach einer gewissen Zeit, nach siebzig Jahren oder so. Das finde ich
2357 vielleicht zu lange, das müsste nicht so lange sein. Also ich weiß nicht, wie viele
2358 Generationen erben, das ist absurd. Aber sozusagen bis zum Tod zumindest oder wenn
2359 Kinder da sind vielleicht bis zum Tod der Kinder, keine Ahnung. Das könnte man
2360 flexibler gestalten, die Zeit. Aber wenn das fällt in unserem Alltag und dazu diese neuen
2361 Produkte, dann wird es wie in Russland. Dann gehen wir wieder in den Untergrund.
- 2362 KE: Dann noch ein Themenblock. Da geht es um die Zusammenarbeit zwischen den
2363 Schriftstellern und den Verlagen. Können Sie Ihre Themen noch selbst setzen?
- 2364 ER: Ja. Deswegen auch meine Entscheidung, zum Otto Müller zurückzugehen, weil der
2365 meine Bücher nicht verramscht. Also ich bin noch Autorin mit Büchern. Ich kenne
2366 genug Kolleginnen und Kollegen, die keine Bücher haben. Es ist auch mir so gegangen,
2367 beim Fischer Verlag und dann auch bei Aufbau. Sobald die nur mehr einen Bestand von
2368 500 haben, wird verramscht. Und das ist für mich zumindest ein Alptraum.

2369 KE: Warum?

2370 ER: Weil es sich nicht mehr ausgeht. Es rechnet sich nicht mehr. Es geht nur um Geld
2371 bei diesen großen Verlagen und um sonst gar nichts. Da braucht man sich nicht
2372 einbilden, es geht um Literatur. Das ist eben schon mein Glück, weil ich bei Otto Müller
2373 schreiben kann, was ich will. Das wird akzeptiert. Und zum anderen, also wie gesagt,
2374 verramscht er die Bücher nicht.

2375 KE: Aber Sie haben bei anderen Verlagen auch schon erlebt, dass eine Beeinflussung in
2376 diese Richtung stattfand?

2377 ER: Na gut, es gibt schon manchmal vom Lektorat auch Vorschläge, also ob man das
2378 nicht ausbauen könnte oder verbessern oder der Satz ist zu holprig. Ich meine, das ist eh
2379 gut. Ein gutes Lektorat ist ja wertvoll. Aber im politisch Sinn oder zensurmäßig nicht.
2380 Das habe ich nicht erlebt.

2381 KE: Und das ein Verlag gesagt hat, das nehmen wir jetzt nicht an, weil das gerade für
2382 unsere Leser nicht interessant ist?

2383 ER: Ja, das habe ich erlebt, da war ich beim Aufbau Verlag, die haben "Das Haus der
2384 sterbenden Männer" nicht angenommen, weil sich so ein Thema nicht verkauft. Und da
2385 bin ich eben dann wieder zum Otto Müller und habe gefragt, ob er es nimmt. Und
2386 seitdem bleibe ich auch dort, weil ich diese Erfahrung nicht allzu oft brauche. Die haben
2387 zwar höhere Auflagen, aber was nutzt mir das, wenn ich plötzlich verkaufbar schreiben
2388 muss.

2389 KE: Sie wollen sich da auf keinen Fall in den Dienst des Wirtschaftlichen stellen lassen.

2390 ER: Nein. Das gehört zum Thema Wahrhaftigkeit. Also ich kann ja nichts schreiben,
2391 wohinter ich nicht stehe. Oder ich will es nicht. Ich weiß nicht, ob ich es könnte, ich
2392 habe es nicht probiert. Aber dafür bin ich nicht Schriftstellerin geworden, damit ich
2393 mich wieder anpasse. Was auch immer. Einer Vermutung, einem ökonomischen Plan.
2394 Keine Ahnung an was. Von daher haben kleine Verlage Vorteile.

2395 KE: Würden Sie den Trend bestätigen, dass der Schriftsteller zum Lohnarbeiter wird?

2396 ER: Nein. Das ist seine eigene Entscheidung. Es gibt welche, die diese Entscheidung
2397 treffen. Aber, ich habe auch gejobbt, früher. Also das muss man wirklich selbst
2398 entscheiden.

2399 KE: Lohnarbeiter in dem Sinn, dass eben Schriftsteller dann wirklich nur mehr das
2400 schreiben, was gewünscht wird.

2401 ER: Das meine ich ja. Ich wollte sagen, ich habe auch Jobs angenommen, ein Lektorat
2402 und so etwas, eben ganz was anderes. Damit ich das schreiben kann, was ich will. Ich
2403 würde mich aber nie im Schreiben beeinflussen lassen.

2404 KE: In Ihrer Literatur sind sie autonom.

2405 ER: Genau. Da bin ich autonom. Ja, man kann bescheidener leben, wenn es mal nicht so
2406 gut läuft, weil Sicherheit gibt es ja keine. Oder man sagt, das Schreiben ist mir egal.
2407 Aber dafür ist es mir zu wichtig.

16. 3. Curriculum Vitae

Zur Person

Katrin Egger

17. November 1986

katrin_egger@hotmail.com



Ausbildung

- 2007** **Bundeshandelsakademie
Liezen**
- 2007** **Diplomstudium Deutsche Philologie
an der Universität Wien**
- 2009** **Bakkalaureatsstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien**

Berufserfahrung

- 2010** **Redaktionelle Assistentin
Parlamentarischer Pressedienst**
- 2011** **Praktikantin
Zeit im Bild – Österreichischer Rundfunk**
- 2009** **Freie Redakteurin
Wiener Bezirkszeitung**