

Literatur und Betrieb

Über neue Tendenzen in der Literatur, die Rolle von Literaturkritik und Kulturpolitik sowie den historischen Stellenwert des Wiener Aktionismus – Interview mit Leopold Federmair

Masahiko Tsuchiya

Ich möchte zuerst Herrn Leopold Federmair kurz vorstellen. Er ist 1957 in Oberösterreich geboren, hat 1985 an der Universität Salzburg promoviert, war 1985 bis 1993 als Lektor für deutsche Sprache in Frankreich, Ungarn und Italien tätig. Er arbeitet und lebt seit 1993 als freier Schriftsteller in Wien und jetzt wieder in Japan. Er ist ein vielseitiger Autor mit so verschiedenen Arbeitsgebieten wie Lyrik, Erzählung, Roman, Essay, Literaturkritik und Übersetzung. Unter seinen Veröffentlichungen sind unter anderem die folgenden Werke zu nennen: Die Gefahr des Rettenden (1992, Deuticke-Verlag). Monument und Zufall (1994, Ritter-Verlag). Der Kopf denkt in Bilder (1996, Ritter-Verlag). Flucht und Erhebung (1998). Mexikanisches Triptychon (1998). Das Exil der Träume (1999). Kleiner Wiener Walzer (2000). Die kleinste Größe (2001). Dreikönigsschnee (2003). Die Wohngemeinschaft (2004, die zuletzt genannten Titel sind in der Edition Selene erschienen). Da er kürzlich als Gastprofessor für das Sommer- und Wintersemester 2002/03 an der Städtischen Universität Nagoya tätig war, konnte ich ihn interviewen. Bei ihm bedanke ich mich an dieser Stelle herzlich für seine freundlichen Bemühungen.

Tsuchiya: Darf ich vorschlagen, zuerst über den Literaturbetrieb in Wien zu sprechen? Wie ist deine Erfahrung?

Federmair: Hmm. Da sind auf der einen Seite die Verlage. Nach dem zweiten Weltkrieg sind die Verlage in Österreich wirtschaftlich ziemlich schwach, so daß die Literatur in dieser Beziehung sehr von Deutschland abhängig ist. Dort ist einfach ein viel größerer Markt, während der österreichische Markt relativ klein. Es gab so halb staatliche – über die wirtschaftlichen Hintergründe weiß ich nicht genau Bescheid – Verlage, österreichische Repräsentationsverlage. Das war der Residenz Verlag und später auch der Deuticke Verlag. Während der letzten Jahrzehnte stand der Residenz Verlag im Mittelpunkt. Wenn man sagte: „Österreichischer Verlag“, dachte man an Residenz. Dieser Verlag kam in die Krise, der langjährige Leiter wurde abgelöst, es gab heftige Diskussionen. Im Moment macht Residenz nicht sehr viel neuere österreichische Literatur, im Vergleich zu früher, besonders zu den siebziger Jahren. Damals veröffentlichte Residenz in erster Linie österreichische Literatur, aber das hat sich geändert. Der Verlag versuchte sich zu öffnen, auch ausländische, fremdsprachige Literatur zu bringen. Ich glaube, das hat nicht sehr gut geklappt. Jedenfalls kam der Verlag in die Krise und wird jetzt, was sein Programm betrifft, vom Deuticke Verlag beherrscht. In beiden Verlagen wird auch heute österreichische Literatur gemacht, oft mit dem Gedanken, in die Bestseller-Richtung zu gehen, was

dann aber meistens scheitert, die Voraussetzungen dafür sind nicht gegeben. Das alles ist natürlich mein ganz persönlicher Eindruck. Abgesehen von diesen beiden gibt es noch eine Reihe kleinerer Verlage, die auch wichtig sind für das Bestehen der österreichischen Literatur. Diese Verlage sind nicht immer in Wien, auch Residenz war ja in Salzburg. Droschl in Graz, Haymon in Innsbruck, der Ritter Verlag in Klagenfurt, und noch einige andere. Zum Beispiel mein Verlag, edition selene, war ursprünglich in Kärnten, ist aber dann nach Wien übersiedelt.

T: Wie viele Autoren hat zum Beispiel der Selene Verlag?

F: Österreichische Autoren, die Literatur schreiben, nicht Sachbücher oder ähnliches, gibt es da ungefähr zehn, ich weiß es aber nicht genau.

T: Trifft das auch für andere Verlage wie Ritter zu?

F: Der Ritter Verlag ist untypisch. Ich war unter den ersten Autoren, die im neuen Literaturprogramm dieses Verlags veröffentlichten. Das war 1994. Dieses Programm ist nicht auf Autoren ausgerichtet, wie fast alle anderen Verlage, sondern es wird auf Titel, Konzepte, manchmal auch auf Themen orientiert. Bei anderen Verlagen versucht man in der Regel, alles zu veröffentlichen, was der Autor schreibt, sofern es gut ist oder gelungen scheint. Im Ritter Verlag ist das nicht so. Deswegen gibt es auch ziemlich viele verschiedene Autoren, nicht alle Österreicher, aber es sind doch mehr Österreicher als Deutsche oder Schweizer. Ritter ist also eine Ausnahme. Die anderen Verlage versuchen, den jeweiligen Autor zu „betreuen“, wie man sagt. Ich glaube, daß die meisten österreichischen Autoren den Wunsch haben, in Deutschland zu veröffentlichen. Nicht alle geben das zu.

T: Um mehr Leser zu bekommen?

F: Ja, und auch mehr Geld. Peter Rosei zum Beispiel war lange Zeit beim Residenz Verlag. Er entschied sich dann, zu Klett-Cotta zu gehen. Ich kann mich erinnern, daß bei Residenz die Leute im Verlag damals nicht sehr glücklich waren, und daß sie auch sagten: „Vielleicht ist das keine gute Entscheidung für Peter Rosei...“ Natürlich müßte man das ihn selbst fragen. Jedenfalls glaube ich, daß wirklich manche Autoren, die einen deutschen Verlag fanden, es später bereuten. Denn es gibt doch so etwas wie eine österreichische Basis in der heimischen Leserschaft. Das ist nicht unbedingt national zu definieren, sondern eher lokal. Es ist einfach ein Faktum, daß viele dort, wo sie zu Hause sind, eher bekannt werden und andere Möglichkeiten haben, die nicht nur vom Ökonomischen abhängen. Peter Rosei wird zwar, soviel ich weiß, nach wie vor in Deutschland verlegt und gedruckt, aber er stößt auf Schwierigkeiten. Ich weiß nicht genau, wodurch sie bedingt sind; jedenfalls veröffentlicht er in den letzten Jahren auch wieder mehr in Österreich, wo die Verlage allerdings kleiner sind. Man kann in einem großen Verlag als Autor untergehen. Man wird zwar veröffentlicht, aber dann kümmert sich der Verlag nicht sehr um die Bücher, macht keine Werbung... Man hat zwar die Bücher, aber sie werden trotzdem nicht gut verkauft. In einem kleinen Verlag ist die Möglichkeit, ein großes Geschäft zu

machen, sowieso sehr beschränkt, aber man hat mehr Betreuung und mehr Kontakt und fühlt sich besser aufgehoben. Es gibt also ein Pro und ein Contra.

In anderen Fällen war es für österreichische Autoren sicher gut, sie konnten sich auf dem deutschen Markt etablieren. Das gilt für Autoren wie Mayröcker oder Josef Winkler oder Robert Menasse, der zuerst bei Residenz war und jetzt bei Suhrkamp ist. Aber auch, wenn ein österreichischer Autor in Deutschland erfolgreich ist, besteht oft ein Unterschied in der deutschen und der österreichischen Rezeption. In diesem Fall genügt ein Blick auf die Bestsellerlisten. Die Bestsellerliste etwas im „Standard“ unterscheidet sich von deutschen Bestsellerlisten immer ziemlich stark. Manche Autoren werden besonders in Österreich gelesen, egal ob ihr Verlag eine österreichischer oder ein deutscher oder schweizer ist; andere werden überall im deutschen Sprachraum gelesen. Ich glaube, daß etwa Gerhard Roth mehr in Österreich als in Deutschland gelesen wird, während Ransmayr wahrscheinlich überall gleich, vielleicht sogar in Deutschland mehr rezipiert wird.

T: Welche Gründe gibt es dafür?

F: Ich glaube, das kann man nur sehr schwer sagen. Einer dieser seltsamen Fälle ist Margit Schreiner, die relativ stark in Deutschland wahrgenommen wird (ihr Verlag war zunächst ein schweizer, jetzt ist es ein deutscher), aber in Österreich lange Zeit fast unbekannt war. In diesem Fall hat es mit Medienkontakten zu tun. Obwohl sie eine sehr österreichische Autorin ist und ihre Sprache oft auch österreichisch angehaucht ist, wird sie mehr in Deutschland rezipiert. Jetzt ändert sich das langsam, also diese Dinge können natürlich immer in Bewegung geraten.

T: Stört es die deutsche Leserschaft eigentlich, wenn ein Autor sehr österreichisch schreibt?

F: Auch das ist schwer zu verallgemeinern. Natürlich gibt es Autoren wie Franzobel, die in Österreich wahrscheinlich besser verstanden werden, wie auch Nestroy früher und, im Theater, noch heute. Aber es gibt umgekehrt auch eine Neugier der Deutschen auf das Exotische. Das versteht der Deutsche zwar vielleicht nicht immer, aber gerade deswegen ist es interessant. Die Sache ist also sehr komplex, und man kann verschiedene Erklärungen versuchen, aber einen einzigen Grund, um das alles zu erklären, gibt es sicher nicht. Oft spielen auch Zufälle eine Rolle.

T: Versucht man in Österreich eher, ein Standard-Deutsch zu schreiben, oder doch mehr „auf exotisch“.

F: Auch das ist unterschiedlich. Es gibt Autoren, die mit Austriazismen ganz bewußt verwenden...

T: ...wie Robert Schindel, nicht wahr?

F: ...und andere, die es nicht tun, und vielleicht vermeiden das manche auch absichtlich. – Ja, Schindel verwendet österreichische Sprachformen, wenn auch nicht sehr viel. Es gibt bei deutschen Lektoren sicher nach wie vor die Tendenz, österreichische Sprachformen zu ändern oder zu korrigieren. Aber bei sehr bekannten Autoren machen sie das dann meistens nicht. Man findet manchmal bei einem bekannten Autor genau das gut, was man bei einem unbekanntem Autor nicht gut findet. Auch das ist

nicht sehr rational, nicht sehr logisch.

T: Also fühlen sich die österreichischen Autoren eher als „allgemeine Autoren“ für den deutschsprachigen Raum?

F: Mir selbst als Autor ist es egal, wer genau das liest und wo dieser Leser wohnt. Deshalb nehme ich gern deutsche Leser „in Kauf“. Und ich habe wenig Interesse an spezifisch österreichischen Sprachformen. Das kann ab und zu vorkommen, aber es ist kein systematisches Interesse. Ich glaube, daß die literarische Sprache eine durch und durch künstliche Sprache ist, und für mich ist da die gesamte deutschsprachige Tradition sehr wichtig, da wähle ich nicht zwischen österreichischen und deutschen „Vorläufern“. Obwohl wir, die österreichischen Autoren, wahrscheinlich trotz allem mehr Musil lesen als die deutschen, und jeder von uns kennt Nestroy. Doderer kennen wir, aber für die Deutschen ist Doderer ein fremder, wenn nicht unbekannter Autor. Deswegen setzt sich dann doch immer wieder etwas spezifisch Österreichisches fort, obwohl wir das nicht absichtlich oder bewußt so machen. Aus diesem Grund kann ich auch nicht wirklich eine Erklärung dafür geben, aber wahrscheinlich ist es auch bei mir selbst so, daß ich mehr an die österreichische Literatur anschließe...

Es gibt sicher auch Autoren, die sagen: Nein, ich lese alles aus aller Welt. Und ich selbst, nachdem ich auch Übersetzer bin und mehrere Sprachen kann, lese alles mögliche aus aller Welt. Trotzdem hat mich in meiner Lektüre – es gibt eine Zeit, wo die Lektüre sehr prägend ist, eine frühe Zeit, wenn man jung ist und schreiben will, aber seine Möglichkeiten noch nicht gefunden hat – Musil sehr stark geprägt, und auch Autoren, die zum Teil noch leben, zum Beispiel, als ich noch zur Schule ging, Peter Handke und Thomas Bernhard. Diese prägenden Erfahrungen machte ich mit den Werken österreichischer Autoren, insgesamt sicher mehr mit österreichischen als mit deutschen, und mehr mit deutschsprachigen als mit fremdsprachigen.

T: Ich habe mehrfach gehört, daß die österreichischen Autoren ein feineres Sprachgefühl haben, weil es einen großen Unterschied zwischen Standard-Deutsch und österreichischem Deutsch gibt.

F: Ich glaube, daß das Sprachgefühl, auch das Spielen mit der Sprache und die Kritik an der Sprache, keine nationale Besonderheit ist. Das kann es in jeder Sprache geben, gibt es auch in jeder Sprache. Natürlich gab und gibt es auch in Deutschland sprachexperimentelle Autoren. Ich glaube trotzdem, daß dieses Phänomen in Österreich besonders häufig und konzentriert auftritt, daß das Sprachbewußtsein bei verschiedenen Autoren stark ausgeprägt ist. Aber natürlich kann man auch nicht sagen, daß das für alle österreichischen Autoren gilt. Es gibt Autoren wie Köhlmeier, der offenbar auf den sprachlichen Ausdruck keinen großen Wert legt, sondern nur erzählen will. Die erzählten Geschichten sind dann in hohem Grad sprachunabhängig. Umgekehrt darf man natürlich nicht glauben, daß die deutschen Autoren nicht sprachexperimentell schreiben können. Selbstverständlich tun und können sie das. Aber es gibt vielleicht insgesamt ein Mehr an Bewußtsein

dafür in Österreich.

T: Kann man also keine einheitliche Identität feststellen?

F: Ich glaube, man kann nur auf schwache Weise eine Identität definieren, nicht auf starke Weise. Auf schwache Weise in dem Sinn, daß bestimmte Merkmale der Literatur gehäuft auftreten: der (kritische oder unkritische) Bezug auf eine große Vergangenheit; der Katholizismus samt seinen Sprachformen; Sprachspiel und Sprachkritik; Thematisierung (und Kritik) von Ordnung, von Hierarchien; theatralisches Maskieren und Demaskieren, unabhängig vom literarischen Genre. Solche Merkmale kommen relativ häufig vor – *relativ*, deshalb spreche ich von einer schwachen Definition. Darüber hinaus kann auch die *Kombination* solcher Merkmale spezifizierend wirken, also das Spezifische von österreichischer Literatur ausmachen. Andererseits gibt es seit Jahren einen Prozeß der Globalisierung, die auch im Feld der Literatur ökonomisch und durch die Medien konditioniert ist. Diese Feststellung gilt natürlich auch für Österreich. Es gibt sicher viele Autoren, die sich mehr zu einem globalen Schreiben hingezogen fühlen, wo alles mögliche verwendet wird, alle möglichen Informationen einbezogen werden, und das Lokale – oder besser gesagt, das Nationale – an Bedeutung verliert. Aber es gibt gleichzeitig einen Gegenprozeß, durch den das Lokale eben doch wieder wichtig wird, gerade *weil* es bedroht ist. Weil es durch die Globalisierung bedroht ist, gibt es mehr Bewußtsein für das Lokale.

T: Also eine Polarisierung zwischen beiden Strömungen?

F: Ja, aber ich denke, daß sie beide zueinander gehören, sie können nicht getrennt werden. Die Krimis von Wolf Haas sind ein Beispiel dafür, wie beides kombiniert werden kann, Austriazismen, die für die Deutschen exotisch wirken, und das universalste aller Genres, der Kriminalroman. Im übrigen verwende ich lieber das Wort „lokal“, also ich spreche von Lokalisierungsprozessen, die die Globalisierung begleiten. Das Nationale wird tatsächlich immer unwichtiger. Ich glaube zwar auch nicht, daß es von heute auf morgen verschwindet, aber es verliert an Bedeutung.

T: Was versteht man unter „Lokalisierung“?

F: „Lokal“ ist einfach der Ort, den man kennt und der überschaubar ist, wo die Grenzen nahe sind. Man spricht heute wesentlich häufiger als früher – ich finde das bemerkenswert – von einer Vorarlberger Literatur, von einer oberösterreichischen oder Wiener Literatur. Das sind kleinere Einheiten. Man hat öfter die Literatur im Blick, die aus einem bestimmten Bundesland kommt. Vor einigen Jahren wurde ein Verlag mit dem Namen „Bibliothek der Provinz“ gegründet, der keineswegs „provinziell“ im pejorativen Sinn ist, aber doch das Lokale – lokale Themen und Autoren – in den Vordergrund stellt. (Vor kurzem wurde sogar eine „edition linz“ innerhalb dieser Bibliothek der Provinz eingerichtet.) Das halte ich für charakteristisch. Früher war das nicht so üblich, man sprach eher von „österreichischer Nationalliteratur“, und daneben gab es Heimatliteratur, Dialektliteratur auch, die

vom eigentlichen Literaturbetrieb nicht ernst genommen wurde. Ich denke, dieses neue Phänomen ist durch die Globalisierung zu erklären, denn Globalisierung bedeutet auch ein Mehr an Information, Informationsüberschuß. Wenn man heute in eine der großen Buchhandlungen geht, zum Beispiel Morawa in Wien, da gibt es so viele Sachen, daß sich niemand mehr auskennt. Niemand kann das alles überblicken. Dadurch entsteht das Bedürfnis nach Orientierungsmöglichkeiten. Der potentielle Leser denkt zum Beispiel: Gut, hier habe ich jede Menge deutsche Autoren, von denen ich noch nie etwas gehört habe, und ich will jetzt auch nichts davon hören, denn ich lebe in Österreich und ich beschränke mich jetzt einmal auf österreichische Literatur. Ich möchte wissen, was hier und jetzt geschrieben wird.

Ich glaube, so denken viele Leute immer wieder. Aber das ist nicht ausschließlich. Man kann ebensogut beim nächsten Besuch in der Buchhandlung zu sich sagen: Gut, jetzt möchte ich gern einmal wissen, wie – zum Beispiel – die isländische Literatur aussieht. Das ist Globalisierung. Früher gab es schlicht und einfach kein so großes Angebot. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur gab es wesentlich weniger, und es gab vor allem viel weniger internationale Literatur, fast gar nichts aus kleineren Ländern. Man wußte früher überhaupt nichts von isländischer Literatur.

T: Es gibt heute viel mehr Übersetzungen.

F: Ja. Aber da muß man sich dann orientieren und etwas auswählen, denn alles kann niemand überblicken. Auch die größten Spezialisten, die Vielfaltsspezialisten der Literatur sozusagen, können es nicht überblicken. Die Buchhändler selbst sind völlig überfordert. Man kann bei Morawa und überhaupt in den großen Buchhandlungen gar keine Frage stellen, weil die Angestellten nichts wissen. Die können nur zum Computer gehen und auf einen Knopf drücken. In der Zentralbuchhandlung, wenige Schritte von Morawa entfernt und mehr spezialisiert auf österreichische Literatur und noch ein paar andere Gebiete, kann man den Mann oder die Frau fragen, und er oder sie antwortet: Ja, ja, da gibt es dies und jenes. Dieser Buchhändler kennt aber möglicherweise einen norddeutschen Autor, nach dem ich ihn frage, nicht so gut oder überhaupt nicht.

T: Eigentlich ein großer Vorteil für die Kunden.

F: Ja, es besteht unter Globalisierungsbedingungen auch die Chance, daß sich Nischen, kleinere Einheiten, gut entwickeln. Aber die Gefahr ist heute – vielleicht ändert sich das in Zukunft –, daß diese kleinen Einheiten, letztlich also das Lokale, vom Globalen verschluckt wird. Daß es verschwindet, auch aus ökonomischen Gründen, daß die Kleinen nicht mehr existieren *können*, denn die Großen haben mehr Macht zu werben und mehr Zugang zu den Medien.

T: Wenn du als Autor eine Lesetournee in Deutschland machen willst, ist das in Deutschland anders als in Österreich?

F: In Österreich kann ein kleiner Verlag mit einem Autor überhaupt keine Tournee machen. Nur zu

einzelnen, besonderen Ereignissen ist das möglich. Österreichische Autoren aus österreichischen Verlagen sind in Deutschland fast gar nicht bekannt. Wenn man aber einfach als deutschsprachiger Autor – zum Beispiel von Suhrkamp – behandelt wird, dann ist man in einem groß angelegten Werbeprogramm, wofür die Medienkontakte entscheidend sind, am besten Kontakte mit dem Fernsehen. Das betrifft wiederum nicht ausschließlich österreichische Autoren. Ich glaube, daß es auch in Deutschland eine Lokalisierung gibt, etwa eine Nord-, Ost- und Südliteratur. Aber da müßte man natürlich die deutschen Autoren befragen.

T: Wird diese Entwicklung in Zukunft auch die Literatur selbst verändern?

F: Ja, ich glaube, daß das auf die Literatur selbst einwirkt, und daß eine große Gefahr besteht, aber auch bestimmte Möglichkeiten. Die Gefahr ist, daß nur noch eine nach globalen Mustern gestrickte Literatur entsteht, eine Art von Literatur, die man überall auf der Welt verkaufen kann. Dabei gehen dann spezifischere, auch sprachspezifische Ausdrucksformen verloren. Ich glaube, das ist eine Gefahr, die die Literatur als solche betrifft. Wenn Literatur ausschließlich ein Unterhaltungsmedium ist, dann ist die Literatur als solche bedroht. Literatur in dem Sinn, wie wir sie bisher verstanden haben. Mir selbst scheint, daß ich da eine Aufgabe habe, weniger für irgendein Thema zu kämpfen (in früheren Zeiten gab es politisch engagierte Autoren, die sich um ein bestimmtes Thema kümmerten; auch heute gibt es sie noch), sondern mir scheint eher, daß man heute für die Literatur kämpfen muß, für den Weiterbestand und die weitere Entwicklung der Literatur.

T: Was sollte man in diesem Sinn konkret tun?

F: Das ist ein Grund, warum ich überhaupt Literaturkritik mache. Denn das erste, was man machen muß, ist, ein Bewußtsein für diese Situation erzeugen und in bestimmten Fällen immer wieder auf diese Gefahr hinweisen. Die Literaturkritik selbst hat eine Tendenz – und das gehört mit zur Globalisierung, von der wir sprechen –, eine Tendenz, mehr Werbung zu sein als Kritik im bisherigen Sinn. Und Kritik hat nicht wie die Werbung die Aufgabe, zu sagen: „Kauft das Produkt“, denn Werbung ist immer positiv oder setzt eine beliebige Aktion nur zu dem Zweck, daß das Produkt bemerkt wird, sondern Kritik im bisherigen, im aufklärerischen Sinn versucht, ein Urteil zu bilden, was in letzter Instanz zu alternativen Aussagen führt: „Das Produkt ist gut oder nicht gut, schön oder nicht schön.“ In einer einzelnen Kritik gestaltet sich das natürlich viel komplexer, aber letzten Endes geht es darum, ein Urteil zu formen – für den Leser, damit er ebenfalls in die Lage kommt, sich ein Urteil zu bilden. Wenn man nur noch abhängig ist von einem großen Supermarkt, in dem es hunderttausend Angebote gibt, dann hat man kein Urteil, sondern man wird von einem Produzenten, einer Firma, einer Marke am meisten beworben, sagen wir: zehnmal am Tag, und dann nimmt man dieses Produkt irgendwann.

T: Das ist auch wie ein Kanon...

F: Aber kein Kanon der Kritik, der kritischen Diskussion, sondern ein von wirtschaftlichen und werbemäßigen und medialen Kriterien bestimmter und geformter Kanon. Man kann natürlich sagen: „Das ist egal, es soll eben nur die Literatur gelesen werden, die am meisten verkauft wird, das heißt, wo die stärksten Verlage dahinter stehen.“ In der mehr als hundert Seiten starken Literaturbeilage der ZEIT, die im Herbst 2002 zur Frankfurter Buchmesse erschien, wurden nur die Bücher aus einer Handvoll Verlage besprochen, immer dieselben Verlage. Burkhard Spinnen besprach einen Roman von Jostein Gaarder (Hanser Verlag), dem er überhaupt nichts abgewinnen konnte, den er nicht einmal besonders schlecht fand: „Nein, ich finde einfach keinen Gefallen an so einem gefälligen Text.“ Und ich frage mich, warum um Himmels willen muß man eine ganze Feuilletonseite über so einen Text schreiben, wo es so viele andere interessante, wenn auch wenig beworbene Texte in so vielen anderen Verlagen gibt? Hier herrscht ein wirtschaftlich-medialer-werbemäßiger Zwang, dem sich die wenigsten Kritiker entziehen und dem die kleinen Verlage wenig entgegenzusetzen haben. Wenn sich diese Tendenz weiter verstärkt, werden wir irgendwann keine Literatur im bisherigen Sinn mehr haben. Wir werden ein anderes Unterhaltungsmedium haben, aber wenn man eine Literatur bewahren möchte, wie wir sie in den letzten Jahrhunderten definiert haben (in einem weiten Sinn, alle möglichen Formen mit eingeschlossen), dann kann man diese Entwicklung nicht so einfach akzeptieren. Deswegen habe ich selbst manchmal kämpferische Impulse. Kämpferisch nicht für eine politische Linie oder so etwas, sondern für die Literatur.

T: Gibt es eigentlich genügend Zeitungen und Zeitschriften, in denen man gute Kritiken veröffentlichen kann?

F: Ich glaube, daß es das schon noch gibt. Nur haben wir in Österreich wiederum eine spezifische Situation, denn die österreichische Medienlandschaft ist eine besondere, mit starker Medienkonzentration und sehr wenigen sogenannten Qualitätsmedien. Die Boulevardmedien, die Boulevardpresse beherrschen alles in Österreich. Leute, die sogenannte Qualitätsmedien wollen, besorgen sich eher deutsche Zeitungen, auch Schweizer Zeitungen, und das erzeugt schon ein Problem für die österreichische Literaturkritik. Wie gesagt, es gibt eine spezifisch österreichische Rezeption und auch besondere Arbeitsbedingungen, besondere Formen der österreichischen Literatur, auch spezifische Bedürfnisse der österreichischen Leser, aber darüber wird in Österreich selbst nicht sehr viel geschrieben. Die Literaturinteressierten haben nicht viele Möglichkeiten, sich darüber auseinanderzusetzen und zunächst einmal sich darüber zu informieren. Hier wirkt die Abhängigkeit von Deutschland sicher eher negativ. Um sich ein Bild über den gesamten Markt zu verschaffen, reicht es natürlich, die FAZ oder die ZEIT zu lesen oder die Neue Zürcher Zeitung. Aber vom Standpunkt des österreichischen Autors ist es schon ein Problem.

Eine andere Rolle spielen die Literaturzeitschriften, die sich natürlich an eine kleineres, spezielleres

Publikum richten. Es gibt in Österreich, vielleicht mehr als in anderen deutschsprachigen Ländern, eine ganze Reihe einflußreicher und auch guter Literaturzeitschriften. Allerdings gehören Zeitschriften heute selbst zu den bedrohten Medien, durch die Ausbreitung der visuellen Medien, die Fernsehkultur. Denn Zeitschriften brauchen mehr Kontinuität und auch Zeit, eine gewisse Langsamkeit. Es gibt natürlich oft längere Texte in Zeitschriften, und man kann da nicht alles so leicht vermischen wie etwa im Fernsehen. Zeitschriften konzentrieren sich auf etwas, auf ein Thema oder auf bestimmte Formen.

T: Sind Zeitschriften auch wichtig für die Literaturkritik?

F: Ja. Es gibt relativ viele gute Zeitschriften, die meisten von ihnen mit einem Rezensionsteil. Zum Beispiel Literatur und Kritik, in Salzburg herausgegeben, oder die manuskripte in Graz, die kolik in Wien, oder das Wespennest – die Leute, die heute die kolik machen, waren früher beim Wespennest, da gab es dann einen Streit. Wobei auch das signifikant ist, denn das Wespennest entwickelte sich eindeutig in Richtung einer Kommerzialisierung, und diese Zeitschrift ist für österreichische Literatur heute auch nicht so besonders interessant. Andererseits kann man das Wespennest dank dieser kommerziellen Strategie an Kiosken und sogar auf Flugplätzen kaufen; aber der Inhalt ist ein bißchen unbestimmt geworden und unterwirft sich mehr der erwähnten Globalisierung. Die kolik dagegen ist ein sehr stark lokal bestimmtes Literaturmedium, und ich glaube, es ist auch notwendig, daß so etwas existiert. Wie auch immer, es gibt nach wie vor Literaturzeitschriften in Österreich – die meisten zahlen schlecht oder gar nicht, und manche Autoren beklagen sich darüber. Ich selbst gehöre zu den Autoren, die nicht immer aufs Geld schauen. Über diese Frage diskutiere ich manchmal mit bestimmten Autoren. Viele kritisieren die allgemeine Kommerzialisierung, aber ich glaube, wir sollten sie auch bei uns selbst kritisieren.

Ich glaube, man kann auch sagen, daß in Österreich die Subventionierung durch die öffentliche Hand – Stadt, Bundesland oder Stadt – nach wie vor relativ gut ist. Meiner Meinung nach kann Literatur auch nicht ohne so etwas auskommen. Natürlich ist es besser, wenn man auch so genügend Geld verdient, weil man auf dem freien Markt verkaufen kann, aber ich glaube, alles in allem ist es unmöglich, daß sich Literatur ohne solche Subventionierungen erhalten kann, daß also die Gesellschaft eine Verantwortung hat, Reichtümer zu schaffen in rein kommerziellen Bereichen, die sie dann nicht nur in den kommerziellen Bereichen hält, sondern daß sie aus diesen Bereichen, wo große Profite gemacht werden, etwas abgibt an Bereiche, wo man nicht nur an Profite denken kann. Das gilt für viele kulturelle Ausdrucksformen, und das gilt zum Beispiel auch für die Umwelt. Wie neulich ein japanischer Politiker bei einem internationalen Treffen zu Landwirtschaftsfragen sagte: Man kann die Landwirtschaft heute nicht durchgehend nach industriellen Gesichtspunkten organisieren, wie es die US-amerikanischen Vertreter wollen. Das geht nicht, weil die Dinge und auch die Menschen in

diesem Bereich nicht genau so sind wie die Leute in einem Büro und die Dinge, die in einem Büro beschlossen werden, oder wie die Produkte, die bei Toyota hergestellt werden. Nun ist es aber notwendig, daß ein Bewußtsein dafür besteht und daß wir uns nicht schämen, das zu sagen und manchmal auch dafür zu kämpfen, denn es besteht die Tendenz zu sagen, der Staat oder die Stadt oder eine andere öffentliche Institution soll sich daraus zurückziehen. „Die sollen selbst sehen, wie sie zurecht kommen“: das ist der Tenor. Literaturzeitschriften zum Beispiel können wahrscheinlich nur bestehen durch solche Subventionierungen. Und in Österreich ist diese Unterstützung durch die öffentliche Hand immer noch gesichert. Österreich war in der zweiten Republik ein teilweise verstaatlichtes Land. Für die Industrie kann man natürlich diskutieren, ob das gut war oder nicht. Für die Kultur, glaube ich, war es alles in allem positiv. Aber man muß das sehr konkret diskutieren. Es gibt auch Fälle, wo bestimmte Autoren jedes Jahr, weil sie die richtigen Freunde haben, ein Stipendium bekommen, und dann im Grunde gar nicht mehr schreiben und veröffentlichen müssen, weil sie sowieso dieses Stipendium bekommen. Das ist eine andere Gefahr, über die soll man natürlich auch sprechen.

T: Ich habe gehört, daß man in Österreich mehr Stipendien oder Preise bekommen kann als in Deutschland.

F: Ich kenne die Statistik nicht, aber mir scheint, daß es immer noch so ist, ja.

T: Das ist wahrscheinlich der Grund, warum man in Österreich einen höheren Anteil an Autoren finden kann. Auch junge Autoren können einigermaßen vom Schreiben leben.

F: In der konkreten Wirklichkeit ist es sehr oft gemischt. Es gibt Autoren, die einen anderen Beruf haben und außerdem schreiben und zusätzlich ein wenig mit Veröffentlichungen verdienen oder ein wenig subventioniert werden. Es gibt Lehrer, die manchmal ein- oder zwei Jahre aussetzen, damit sie einen Roman fertig schreiben können, und da bekommen sie ein Stipendium...

T: Man schätzt die Kultur im allgemeinen in Österreich hoch.

F: Wir haben das Glück, daß wir kein industriell starkes Land sind und unser Geld – als Land – vor allem auch mit Landschaft, mit Erholung und mit Kultur verdienen müssen und können. Ein besonders klares Beispiel sind natürlich die Salzburger Festspiele. Aber auch Wien, die Staatsoper und so weiter. Das ist aber nur die Spitze. Tatsächlich werden ja auch diese Einrichtungen der sogenannten Hochkultur subventioniert. Aber natürlich kann man auf Dauer nicht nur mit der Spitze leben, also mit dem, was sehr teuer ist und wofür manche Leute, viele von ihnen Touristen, auch sehr viel bezahlen – sondern man muß auch an der Basis aktiv sein, und das heißt häufig: Geld dafür aufwenden. Das wissen auch viele Leute und handeln entsprechend, aber dennoch besteht die Gefahr, daß man unter den Zwängen des sogenannten Neoliberalismus darauf vergißt. Tatsache ist, daß man auf Dauer keine Kulturpolitik machen kann, bei der man nur die Spitze im Blick hat, sondern man braucht eine Basis, auf der erst das Ganze entstehen kann.

T: Die jungen Autoren könnten das zum Vorwand nehmen, um Unterstützung zu bekommen. Oder sehe ich das zu ironisch?

F: Ja, Autoren können und sollen diese Situation nützen. Aber was ich sage, bedeutet einfach, daß man bei der Kulturförderung nicht ausschließlich auf den unmittelbaren Zweck achten kann. Das geht einfach nicht. Man kann nicht sagen: Wenn ich diesem Autor heute 100.000 Schilling gebe (ich rechne immer noch in Schilling, denn ich habe in Österreich nie mit dem Euro gelebt), dann möchte ich in zwei oder drei Jahren ein bestimmtes Ergebnis dafür haben. Man kann nicht nach dem industriellen Prinzip investieren und einen Profit erwarten. Das ist ein anderes, kulturfremdes Kriterium. Man muß andere, kulturspezifische Kriterien verwenden. Alles in allem kann man natürlich überlegen, wo es besser ist, das Geld auszugeben. Aber man kann nicht in jedem einzelnen Fall eine wirtschaftliche Kosten-Nutzen-Rechnung machen. Und das wird auch zum Glück meistens auch nicht getan. Das heißt, man muß zumindest teilweise auch kulturelle Formen subventionieren, die nicht profitabel sind, die minoritär sind. Es gibt aber in der Politik, besonders in der neoliberalen Politik, eine Tendenz, alles Minoritäre auszuschalten, sich darum nicht zu kümmern. Aber das Minoritäre existiert eben als Minoritäres, es ist nicht majoritär. Diese Leute, diese Politiker sagen: „Das Minoritäre muß sich behaupten.“ Aber das heißt dann, majoritär zu werden, also für die große Masse dazusein. Das also sind die Probleme und auch Meinungsunterschiede, die heute bestehen und wo es zu Konflikten kommen kann. Ich finde, wir sollten diese Konflikte austragen, mit ihnen arbeiten.

T: Dann ist die Kulturpolitik in Österreich in einem schlechten Zustand?

F: Auch diese Tendenz ist ja eine globale. Diese neue Politik gibt es überall, in manchen Ländern mehr, in anderen weniger. Ich glaube auch, daß es in vielen Bereichen früher Mißbrauch gab. Ich bin gegen die neoliberale Politik, das sage ich offen; das heißt aber nicht, daß man den Mißbrauch, die schlechten Seiten in der traditionellen Politik, vor allem der sozialdemokratischen, nicht kritisieren und ändern soll im Rahmen einer nicht ausschließlich kommerziell orientierten Kulturpolitik. Es gab Korruption, ich vermute, daß es das auch bei Schriftstellern gibt, in Schriftstellervereinen. Diese Gefahr besteht, sobald man zu sehr an die Freunde denkt, und ich glaube, daß das in Wien geschieht. (Wir haben dafür den sehr österreichischen Ausdruck „Freunderlwirtschaft“.) Ich bin kein Wiener, ich komme von außen, bin erst mit 35 Jahren nach Wien gekommen, und ich habe ein wenig das Gefühl, daß diese Freunderlwirtschaft in Wien oft praktiziert wird. Das soll man kritisieren. Aber das heißt nicht, daß man deswegen eine neoliberale Politik machen muß.

T: Also kommen nur bestimmte Gruppen in den Genuß von Förderungen?

F: Klaus Zeyringer, ein österreichischer Germanist, erforscht, wie ich gehört habe, diese Dinge zur Zeit. Das alles ist ja nicht geheim. Manche Entscheidungen sind geheim, oder sie sind nicht sehr öffentlich, aber wer dann de facto gefördert wird und wer nicht, das kann man nachlesen, das ist nicht geheim.

Anscheinend kann man genau verfolgen, daß bestimmte Autoren jedes Jahr nicht nur ein, sondern zwei oder drei Stipendien bekommen. Ich kenne die Details nicht und sie interessieren mich auch nicht besonders (darüber müßte man Zeyringer befragen), aber das sind natürlich negative Seiten dieses so halb und halb staatlichen Österreich.

T: Es handelt sich dabei also um bestimmte Gruppen?

F: Ich glaube ein gerechter Mensch in dem Sinn zu sein, daß ich immer die verschiedenen Positionen anderer Menschen mitdenke. Ich weiß zum Beispiel, daß es nicht so einfach ist, Jurys zu bilden. Da wollen viele Leute auch nicht mittun, denn es ist keine so angenehme Arbeit, man muß vieles lesen, das letzten Endes nicht so interessant ist. Auch das ist ein Grund, warum sich bei der Förderungsvergabe vieles immer wiederholt. Manche Leute, auch Autoren, sind immer in bestimmten Jurys, weil sie einmal in der Jury waren... Dieses Jurywesen ist schwer zu handhaben, und das sollte man auch bedenken. Ich selbst gehöre zu den Autoren, die nicht sehr häufig gefördert werden. Ich wurde längere Zeit regelmäßig gefördert als literarischer Übersetzer. Ich habe das Gefühl, daß bei Übersetzern die Freunderlwirtschaft nicht so verbreitet ist. Vielleicht auch deshalb, weil die Übersetzer weniger eitel sind, nicht so sehr von ihrer Großartigkeit überzeugt. Vielleicht ist es auch oft einfacher zu beurteilen, ob eine Übersetzung gut ist oder nicht. Bei Literatur (im Original) ist das oft schwieriger. Inzwischen frage ich mich manchmal, warum ich als Übersetzer so oft gefördert wurde. Nur einmal wurde meine Einreichung nicht gefördert, und genau das war ein Fall, wo ich dachte, ich müßte unbedingt gefördert werden, während ich in anderen Fällen dachte, ich hätte die Prämie gar nicht verdient. In diesem einen Fall, wo die Förderung ausblieb, habe ich im nachhinein erfahren, daß ein sehr qualifizierter Mann (das alles ist öffentlich, man kann es nachlesen), nämlich Michael Rössner, Professor für Romanistik, meine Übersetzung als Gutachter für die Jury, die über die Prämien entschied, empfohlen hatte. Für die verschiedenen Sprachen werden verschiedene Gutachter eingesetzt, denn die Mitglieder der Jury beherrschen natürlich nicht alle diese Sprachen, aus denen übersetzt wird. Am Ende dieses Prozesses tritt dann eine Jury von wenigen Personen zusammen, die lesen die Gutachten und – hoffentlich – auch die Übersetzungen, und auf dieser Grundlage entscheiden sie über die Prämien. Die von mir eingereichte Übersetzung war extrem schwierig, weil es sich da um ein argentinisches Spanisch, zum Teil Gaunersprache, handelte, das ich nicht einfach in einen österreichischen oder sonstigen Dialekt übertragen konnte. Rössner kann das beurteilen, er versteht etwas davon. Bei den Jurymitgliedern aber, unter ihnen auch Schriftsteller, ist mir überhaupt nicht klar, mit welchen Kriterien sie Entscheidungen treffen. Sie haben die Empfehlung von Rössner in diesem Fall ignoriert. Ich vermutete dann, daß die Jurymitglieder irgendwelchen Übersetzern, mit denen sie bekannt sind, oder auch solchen Werken, die ihnen – in deutscher Sprache – einfach so gefallen haben, die Prämien zugesprochen haben, ohne den Schwierigkeitsgrad der

Übersetzung zu bedenken. Das ist nur eine Vermutung meinerseits, der ich auch gar nicht weiter nachgehen will, denn natürlich akzeptiere ich grundsätzlich die Entscheidungen solcher Jurys. Aber ich wundere mich, daß leicht lesbare und auch leicht übersetzbare Texte ausgezeichnet werden, die schwierigen aber manchmal nicht. Wenn man darüber spricht, kommt man rasch in den Bereich der Gerüchte: „Ich habe gehört, daß jemand zu jemandem gesagt hat“ usw. Aber das ist die alltägliche Wirklichkeit des Preisvergabesystems. Ich finde, das soll nicht geheim gehalten werden. Aber noch einmal: Es ist sehr schwer, gute Jurys zu finden.

T: Bisher konntest du also mehr als Übersetzer leben, weniger als Schriftsteller?

F: Seit ich freier Schriftsteller bin, seit etwa zehn Jahren, war es für mich notwendig, besonders am Anfang, sehr viel zu arbeiten und sehr unterschiedliche Arbeiten zu machen, um überhaupt recht und schlecht leben zu können. Anfangs wurde ich so gut wie überhaupt nicht gefördert, und ich war in Wien auch ein Fremder, weil ich lange Zeit im Ausland gelebt hatte. Ich *mußte* viele verschiedene Arbeiten machen, aber das interessiert mich auch: Ich wollte nie ein Spezialist für irgend etwas werden. Ich habe damals, vor zehn Jahren und auch schon vorher, gemerkt, daß mich alle Leute zum Spezialisten machen wollen. Ich habe einmal über neuere französische Philosophie geschrieben, und gleich sagten die Redakteure dieser Wiener Wochenzeitung: „Ach, der ist zuständig für neuere französische Philosophie.“ Das stimmt aber nicht. Ich bin Schriftsteller und mache verschiedene Dinge. Nur manchmal, sehr selten, bei Leuten, die sich gut in der Öffentlichkeit präsentieren können, akzeptiert man, daß sie sozusagen Universalgenies sind oder *poeta doctus*, und das ist dann wiederum ihr Markenzeichen: „Ach, der kann ja alles, er übersetzt aus allen Sprachen“ usw. Das wird nur ganz selten akzeptiert, und es wird dann oft als Werbestrategie im Verlag des betreffenden Autors verwendet. Meistens aber, und das gilt für mich als nicht sehr bekannter Autor damals vor zehn Jahren, wollen die Leute in diesem Betrieb, daß einer Lyriker ist und sonst nichts, oder ein Romancier, oder einer, der Literaturkritik macht, und da hat er wieder sein Spezialgebiet, zum Beispiel südamerikanische Literatur (das ist mir dann später angebunden worden, die lateinamerikanische Literatur). Nur ganz langsam akzeptieren diese Leute, daß einer wie ich halt alles mögliche macht und daß das auch eine Qualität sein kann.

Aber wie gesagt, diese Vielseitigkeit war für mich zunächst eine Notwendigkeit. Ich hatte anfangs nicht einmal Geld, mir Bücher zu kaufen. Wenn man Kritiken schreibt, bekommt man die Bücher gratis. Außerdem auch ein bißchen Geld, nicht sehr viel, jedenfalls wollte ich immer gern Bücher haben, das ist bis heute mein einziger materieller Besitz (und langsam auch eine Last). Und damals war die einzige Möglichkeit, an Bücher zu kommen, Kritiken zu schreiben. Denn stehlen, wie die jugendlichen Dichter in Roberto Bolaños Roman *Wilde Detektive*, traute ich mich nicht, vielleicht war ich auch schon zu erwachsen. Darüber hinaus betrachte ich Kritiken aber, wenn sie gut gemacht sind,

als literarisches Genre. Man kann das auch definieren: Was ist die literarische Qualität einer Kritik? Eine Kritik ist meiner Meinung nach etwas ganz anderes als ein germanistischer, sogenannt „wissenschaftlicher“ Text. Derzeit arbeite ich hier in Nagoya auch in einem germanistischen Kontext, zum Beispiel analysiere ich zusammen mit den Kollegen ganz genau, wie ein Gedicht aufgebaut ist. Aber das ist ein literaturwissenschaftliches Vorgehen, an dem sich in der Regel Fachleute beteiligen, also Leute, die zum Beispiel die Gedichte von Ingeborg Bachmann oder, wie Herr Sekiguchi, die Gedichte von Paul Celan sehr genau kennen. Eine Literaturkritik kann allein schon aus räumlichen Gründen nicht so vorgehen, denn im Manuskript umfaßt sie meistens nur ein, zwei oder drei Seiten. Das heißt, der Kritiker muß andere Qualitäten entwickeln, wobei oft nicht diese Art von Genauigkeit erreicht oder angestrebt ist, um die man sich in der germanistischen Textanalyse bemüht. Ich will jetzt keine Definitionen liefern, aber es gibt Definitionsmöglichkeiten für das, was eine gute, literarische Literaturkritik ist.

Weiters: Ich lebte lange Zeit im Ausland, und ich hatte, ohne zunächst an Geld zu denken, manchmal das Bedürfnis, Leuten in Österreich zu sagen, warum dieses oder jenes – zum Beispiel – französische Buch gut oder interessant ist, das aber nicht übersetzt war. Es entstand ein Bedürfnis, das mitzuteilen, oft auch eine Begeisterung mitzuteilen in bezug auf etwas, das für andere nicht zugänglich war, weil sie nicht oder nicht genug Französisch konnten.

T: Deine Entdeckungen eigentlich.

F: Ja, das hat etwas von Entdecken. Es gibt Übersetzer, die übersetzen Texte, die man eh schon kennt, und es gibt andere, die sind Übersetzer-Entdecker. Ich glaube, ich gehöre eher zu den Übersetzer-Entdeckern: Man stößt auf etwas, und das möchte man gern mitteilen. Für diesen Typus ist es weniger interessant, die Sonette von Shakespeare oder der Don Quijote von Cervantes, also Werke, die schon – zig oder hundert Mal übersetzt wurden, noch einmal zu übersetzen. Jedenfalls, dieses Übersetzen ist auch eine literarische Tätigkeit, und für mich gehört das alles zum Arbeitsbereich des Schriftstellers, das alles gehört letzten Endes zusammen. Bei Übersetzungen verdient man zwar auch nicht sehr viel, aber man kann besser planen. Man kann ungefähr sagen, wie lange man brauchen wird, man kennt vorher den genauen Umfang des Buchs. Wenn ich einen Roman schreibe, weiß ich nicht genau, wie lang er sein wird, und keinesfalls kann ich vorhersagen, wie lange es dauern wird, bis er fertig ist. Diese bessere Planbarkeit ermöglicht einem etwas mehr Stabilität in der täglichen Existenz.

T: Das Übersetzen hat dich wahrscheinlich als Autor eingeführt?

F: Na ja, auch da besteht wieder das Problem, daß viele sagen: „Der ist zwar ein guter Übersetzer, aber kein guter Autor.“ Fast immer wollen die Leute, auch die Kollegen, daß einer auf einen Bereich beschränkt bleibt. Der Übersetzer soll nicht auch noch einen Roman schreiben, denn das mache ich, der Romancier, selbst, und es gibt ohnehin schon genug Konkurrenz. Das gibt zwar kaum jemand zu,

aber ich glaube, so spielt sich das oft in den Köpfen ab. Ich bin selbst vielleicht nicht – oder mache ich mir etwas vor? – so wahnsinnig ehrgeizig. Natürlich möchte ich möglichst gute Sachen schreiben, aber im Grunde ist mir diese Frage von Erfolg oder nicht Erfolg sehr problematisch, und ich habe auch bei anderen gesehen: Wenn man das einmal mit aller Macht anstrebt, dann entsteht so ein Mechanismus, dem man sich nicht mehr entziehen kann. Das ist wie Blut lecken, diese seltsame deutsche Redewendung, man kann nicht mehr so leicht damit aufhören. Ich habe mich oft gefragt, ob es für mich überhaupt gut ist, nach Erfolg in irgendeiner Weise zu streben. Ich glaube, daß ich das nicht möchte. Aber ich möchte natürlich von meiner Tätigkeit leben, das ja. Ich muß irgendwie existieren können. Wenn ich akzeptiert werde als einer, der Bücher schreibt, die vielleicht nicht von sehr vielen Leuten gelesen werden, als einer, der auch andere Sachen macht, der mehrere Sprachen kann und aus diesen übersetzt, ohne daß ich deshalb als großartig gelten möchte (ich will nicht von allen gelobt werden), dann genügt mir das, ich möchte einfach meiner Arbeit nachgehen. Und das hat sich im Lauf der Zeit, wenn auch sehr zäh, so entwickelt. Und jetzt verlange ich eigentlich nichts anderes, als daß man mich in diesen verschiedenen Bereichen in Ruhe arbeiten läßt.

De facto ist es meistens so, daß ich morgens schreibe, und am Nachmittag übersetze ich. Es gibt Perioden, wo ich nichts übersetze, und andere, wo ich nichts schreibe, aber oft tue ich beides. Am Vormittag schreibe ich meine Sachen, weil ich da vollkommen konzentriert sein muß: Ich will nicht an irgendwas anderes denken, auch an keine andere Literatur, auch nicht an die Rechnungen, die ich bezahlen muß. Und das kann ich am besten nach dem Aufstehen. Am Nachmittag ist es schon schwieriger. Manchmal füge ich hinzu, so halb als Witz: Nachts schreibe ich Kritiken.

T: Damit können wir eigentlich zu deiner Arbeit als Autor kommen. Welches Buch hältst du für dein wichtigstes, von den vielen, die du geschrieben hast?

F: Ich weiß nicht, ob es viele sind. Wahrscheinlich sind es eher viele, ungefähr zehn insgesamt, vielleicht zu viele. Ich finde nicht alle gleich gut. Mir scheint *Kleiner Wiener Walzer* am gelungensten zu sein. Ich mag es am liebsten. Leider ist dieses Buch als Objekt am wenigsten schön. Das Buch mag ich gar nicht, den Text schon. Es sind fünf verschiedene Erzählungen, wobei einige von ihnen eher klassisch sind, andere aber eine komplexe sprachliche und strukturelle Arbeit hinter sich haben und manchmal eher ins Lyrische gehen. In der Erzählung *Kleiner Wiener Walzer* zum Beispiel, mit diesem Titel, der ganz lokal klingt – hier habe ich ein Gedicht von García Lorca verwendet. Von diesem spanischen Dichter gibt es ein sehr schönes Gedicht: *Pequeño vals vienés*, auf deutsch heißt das „kleiner Wiener Walzer“. Meine Erzählung ist zum Teil eine Collage von Gedichten von García Lorca, die ich im Verlauf dieser Arbeit stückweise, zeilenweise übersetzt habe. Hier ist das Übersetzen selbst Teil meiner eigenen Literatur geworden. Das mache ich nicht immer, nur manchmal. Und das führt hier dazu, daß es ein dichter, eher lyrischer Text ist, wahrscheinlich nicht so leicht zu lesen. Andere

Erzählungen in diesem Buch sind sicher leichter zu lesen, weil sie eine einfachere Struktur haben. Ich spreche nicht sehr gern über meine eigenen Texte, weil ich das Gefühl habe: Was ich einmal gemacht habe, indem ich diese Arbeit machte, möchte ich nicht in anderen Worten noch einmal sagen, und ich kann es auch nicht. Das können andere – Kritiker, Leser – besser. Das einzige, was ich tun kann, ist, ein paar Fakten über Begleitumstände und Arbeitsverlauf sagen, wie zum Beispiel die Zitate von García Lorca, auf der Ebene der Fakten kann ich das einfach mitteilen. Am wenigsten mag ich sagen – aber das werde ich am meisten gefragt: Worum geht es in diesem Text? Das muß der Leser oder Kritiker herausfinden.

T: Du willst dem Leser überlassen, wie er deine Bücher lesen soll.

F: Ja, ich selbst arbeite gern mit Unbestimmtheitsfaktoren. In der Literatur, die mich besonders interessiert, gibt es Unbestimmtheitsfaktoren. Und diese Faktoren werden dann beim Lesen von jemandem bestimmt – und manchmal auch nicht, aber es gibt diese Tendenz, das Unbestimmte zu bestimmen. Der Interpret, der Kritiker, vielleicht auch ein Germanist, versucht, das Unbestimmte zu bestimmen. Das haben wir hier an der Universität in unserem kleinen Kolloquium mit Gedichten Ingeborg Bachmanns gemacht. Auch diese Art von Literatur – Bachmann, Celan – arbeitet sehr stark mit Unbestimmtheitsfaktoren, wo man nie mit absoluter Sicherheit sagen kann, was da eigentlich gemeint ist. Aber das muß der Autor ja erst einmal machen, er *kreiert* zunächst diese Unbestimmtheit, aber er will selbst vielleicht nicht sagen: „Das war nun so oder so gemeint...“, und manchmal weiß er es auch nicht. Die Leser wissen dann mehr als der Autor des Textes. Manchmal weiß es der Autor vielleicht, aber er will es dem Leser überlassen, einen Sinn zu finden.

T: Der Autor ist nicht unbedingt der allwissende Agent.

F: Bei dieser Art von Literatur nicht. Das ist der Grund, warum ich immer zögere, überhaupt etwas darüber zu sagen. Ich kann natürlich über andere Literatur, die ähnliche Techniken verwendet, etwas sagen, denn da bin ich in der Position des Lesers oder eventuell des Kritikers (ein Kritiker ist zunächst nichts anderes als ein Leser). Eine andere Vorgehensweise in der Literatur ist es, ein theoretisches Konzept zu erstellen, und dann die Literatur dazu zu schreiben. Es gibt Autoren, die das machen. Ich nicht. Im nachhinein habe ich aber doch öfters überlegt, welche Art von Literatur mir eigentlich am wichtigsten ist. Und ich habe versucht, das ein wenig genauer zu formulieren. Ich habe danach auch so etwas wie Formeln gefunden, Begriffe, in denen sich das zusammenfassen läßt. Im wesentlichen sind es zwei: Erstens, „Literatur der Unruhe“, wobei ich anknüpfe an Autoren, die sich darüber schon geäußert haben, besonders Antonio Tabucchi, ein italienischer Autor, und Fernando Pessoa, ein Portugiese, der eines der meiner Meinung nach wichtigsten Werke der europäischen Literatur geschrieben hat, das *Buch der Unruhe*. Tabucchi ist seinerseits ein sehr guter Kenner von Pessogas Werk, übrigens auch Professor für portugiesische Literatur. Es gibt nun recht verschiedene Autoren, die dieses Merkmal,

diese Art von Unruhe gemein haben, eine sprachliche Unruhe oder auch eine existentielle, und oft beides zusammen. Der zweite Begriff, den ich gefunden habe, ist ähnlich: „Das Prinzip Unsicherheit“. Eine etwas widersprüchliche Formulierung, denn unter einem Prinzip stellt man sich meistens etwas Festes oder Fixes vor, während Unsicherheit in die entgegengesetzte Richtung weist. Diesen Begriff habe ich von einem spanischen Schriftsteller übernommen, Julián Rios, einem sprachexperimentellen Autor. Nebenbei kann ich vielleicht bemerken, denn manche glauben, ich sei gegen jedes Sprachexperiment: Das ist überhaupt nicht der Fall. Ich hege da keine Feindschaft, im Gegenteil, ich fühle eine Verwandtschaft, auch wenn ich meinen Weg dann anderswo suche, weil ich glaube, daß sich die Avantgarden des 20. Jahrhunderts erschöpft haben. Also ich bin auch nicht einfach ein sprachexperimenteller Autor. Bei diesem zweiten Begriff habe ich mich an Julián Rios angelehnt, der das Prinzip Unsicherheit sprachlich definiert. Eine erste, einfache Definition von sprachlicher Unsicherheit ist: die Zuordnung von Signifikant und Signifikat, oder anders gesagt, von Bedeutungsträger und Bedeutung, ist von der konventionellen Sicherheit, wie sie etwas die Lexika mit ihrer wunderbaren Ordnung verkörpern, befreit. Diese Sicherheit, die man in der Alltagssprache oder der Wissenschaftssprache gern haben möchte – so eindeutig wie nur möglich: dieses Ideal wird zwar oft nicht erreicht in der Wissenschaft, aber angestrebt wird es immer –, diese Sicherheit wird in der Literatur häufig unterminiert oder das Prinzip selbst wird einfach umgekehrt, und man versucht, sprachliche Sicherheiten aufzulösen. An die Stelle der aufgelösten Sicherheit können neue Strukturen treten, die vielleicht eine andere Art von Sicherheit geben – das ist möglich; Ernst Jandl ist ein sehr gutes Beispiel dafür, zum Beispiel das Gedicht *Heldenplatz*, neben vielen anderen. Da wird zunächst ein Chaos geschaffen, aber dann merkt man, wenn man sich genauer damit beschäftigt, daß hier, mitten im Chaos, neue Strukturen entstehen. Ich bin auch kein Parteigänger von Chaosliteratur, aber ich bin für die Infragestellung und Verunsicherung von üblichen, konventionellen, gewohnten, auch literarisch gewohnten Strukturen. Es geht mir nicht darum, irgendeiner Theorie entsprechend zu schreiben, sondern ich frage mich bloß manchmal: Welche Art von Literatur liegt mir, oder auch einfach: Was mache ich eigentlich, wenn ich schreibe? Ich habe zwei Texte geschrieben, einen kleineren, *Die Figur im Hintergrund*, erschienen in der Zeitschrift *Literatur und Kritik*, wo ich an Tabucchis Essay *Literatur der Unruhe* anknüpfe, und einen größeren, *Das Prinzip Unsicherheit*, zuerst in den Manuskripten erschienen und dann noch einmal in einem Sammelband im Ritter Verlag (*Querungen*, mit Essays über nord- und südamerikanische Literatur) veröffentlicht.

Was ich jetzt nicht erwähnt habe, ist die existentielle Ebene der Verunsicherung durch Literatur und, damit zusammenhängend, die ethische Ebene. Denn meiner Meinung nach hat die Literatur mit Ethik, auch heute noch, zu tun. Es gibt da eine Verwandtschaft. Allerdings glaube ich, daß Literatur nicht ethisch ist im Sinne der Philosophie oder auch im Sinne der praktischen Ethik, zum Beispiel in der

Medizin. Ich glaube, daß die Literatur genau das Umgekehrte zur normativen Ethik macht, daß sie immer wieder ausprobiert: Was geschieht, wenn jemand sich nicht ethisch verhält? Das ist wie ein Experimentierfeld, wo Moralkodizes erschüttert, auf die Probe gestellt werden. Durchaus im Sinne Nietzsches, mit Beispielen wie Jean Genet, der keine Anti-Ethik im Sinn hatte, sondern die bürgerliche Ethik umdrehte, die Unwerte von Verbrechern und sexuellen Außenseitern zu Werten machte – etwas, das man auch bei Yukio Mishima finden kann. Solche Werke *müssen* nicht unbedingt unmoralisch sein, aber sie *können* manchmal auch unmoralisch und provozierend sein. Die Figur des Don Juan, des Don Giovanni, war ursprünglich kein positives Beispiel für ethische Freiheit und Unabhängigkeit, sondern ein negatives, abschreckendes Beispiel im Kontext christlicher Moraldidaktik: „Seht, wenn ihr so handelt wie Don Juan, dann kommt ihr in die Hölle!“ Das hat sich im Lauf der Jahrhunderte, in diesem Fall nicht so sehr durch den Willen eines einzelnen Autors sondern durch die Dynamik der Literatur-, ja der Kulturgeschichte, etwas verändert. Im Kontext der diversen kulturellen Befreiungen um 1968 ist die Figur des Don Juan fast schon der Durchschnittsbürger, den man heute neuerlich hinterfragen müßte. Neben dieser Verunsicherung moralischer Werte interessieren mich persönlich aber auch Autoren, die dezidiert eine ethische Überzeugung vertreten, wie zum Beispiel der Sizilianer Leonardo Sciascia oder José Emilio Pacheco, ein Mexikaner, dessen Gedichte ich derzeit übersetze. Auch diese oft sehr rigorosen, standhaften Autoren schätze ich. Man muß natürlich unterscheiden, es gibt hier im einzelnen sehr viele verschiedene Möglichkeiten. Was mir weniger liegt, ist eine Literatur, wo es einfach positive und negative Helden gibt. Diese Art von Literatur wird nach wie vor geschrieben und ist stark verbreitet, weil sie meistens einfacher zu lesen, zu verdauen ist.

T: Wie schätzt du die Wiener Aktionisten in dieser ethischen Hinsicht ein? Leute wie Hermann Nitsch zum Beispiel, die den Durchschnittsbürger seinerzeit ziemlich provoziert haben.

F: Ich glaube, daß dieser Aktionismus nur historisch zu verstehen ist, in der spezifischen politischen und gesellschaftlichen Situation, wie auch in einer besonderen kunsthistorischen Situation. Die gesellschaftlichen Verhältnisse waren in Österreich in den sechziger Jahren sehr verhärtet, sehr konservativ, auch in Wien. In anderen Ländern wie Frankreich und auch Deutschland war aber schon sehr viel Aufbruch. Österreich blieb sozusagen verschlafen, da bewegte sich nichts. Man konnte nicht einmal nachts in Lokale gehen, es gab nicht viel. Ich war damals noch zu jung, aber das wurde mir oft erzählt. Nach dem Aktionismus und nach bestimmten anderen, politischen Bewegungen, vor allem der Arena-Bewegung 1976 (einen Rest dieser Arena-Kultur gibt es immer noch in Wien, im dritten Bezirk), hat sich das geändert: in Wien gibt es heute eine sehr reiche, vielfältige Szene von Lokalen, Veranstaltungsorten, *networks*, alles mögliche, ganz unterschiedliche Gruppen, Minderheiten, sexuelle Minderheiten auch. Das gab es bis in die siebziger Jahre in Wien überhaupt nicht, aber in anderen

Ländern zeichnete sich das schon ab. Ich glaube, daß in einer gesellschaftlich sehr konservativen Situation Literatur und Kunst zu noch mehr Radikalität neigen, als es für sie sozusagen natürlich ist. Literatur oder Kunst, sprechen wir von Kunst in einem umfassenden Sinn, Kunst ist demnach so etwas wie ein Ventil, das aber in bestimmten Situationen nicht mehr nur Ventil sein möchte, damit die Gesellschaft Dampf ablassen kann, sondern Kunst will, jedenfalls in diesen verhärteten Situationen, unmittelbar gesellschaftlich wirken, was schmerzhaft sein kann, für die Gesellschaft und vielleicht mehr noch für den Künstler selbst. Wirken nicht nur durch Aufklärung oder durch Inhalte, die sie vermittelt, sondern so direkt wie nur möglich: Kunst möchte ihr Umfeld verletzen, weil es so starr ist – man sprach von der strukturellen Gewalt eines Systems. Vergleichbar vielleicht mit einer Person, einem Organismus, der eine große Geschwulst hat, und man *will* zwar nicht hineinstechen, aber man weiß, irgendwann *muß* man es tun und...

T: Also findest du, das Phänomen des Aktionismus war gar nicht so nötig?

F: Doch, ich finde schon. Aber von Notwendigkeit möchte ich nicht sprechen, denn es ist einfach passiert (ich bin immer skeptisch, wenn von historischer Notwendigkeit die Rede ist). Im nachhinein kann man sowieso nie sagen: „Das hätte besser nicht oder besser schon passieren sollen.“ Ich fühlte mich als Fünfzehnjähriger – der Aktionismus fand um 1968 statt, da war ich gerade 11 Jahre alt – vom Aktionismus angezogen, aber ich lernte ihn erst einige Jahre später kennen, als er sozusagen schon wieder vorbei war. Nur indirekt lernte ich ihn kennen, zum Beispiel durch ein Buch, an dem Peter Weibel mitwirkte, das muß gleich zu Beginn der siebziger Jahre erschienen sein. In diesem Buch waren Texte, aber vor allem sehr viele Fotos von den Aktionen, denn beim Aktionismus ist die Frage, wie dokumentiert man ihn, eine Aktion geschieht ja immer nur im Moment. Peter Weibel war eher einer, der das Ganze dokumentierte, das heißt, er stand ein bißchen mehr am Rande, und im nachhinein hat er das Material dann veröffentlicht. Peter Weibel habe ich 1976 als achtzehnjähriger Publizistikstudent in Wien im Café Diglas getroffen, um ihn zu interviewen, und wir sprachen über alles mögliche, auch über Aktionismus. Damals war auch Valie Export dabei, die bei den Aktionen mit Weibel mitmachte und die viel mehr Künstlerin und Filmemacherin war, im Grunde genommen, als Peter Weibel. Weibel war immer schon ein Organisator, ein Kurator – heute ist er in Wien und auch international der große Kurator im Kunstbetrieb. Ich selbst war damals einfach sehr neugierig, und diese Art von direkter Gesellschaftskritik ohne spezifische Inhalte hat mich sehr stark angezogen. Kunsthistorisch betrachtet ist es so, daß das sogenannte Tafelbild, wo man eine begrenzte Fläche verwendet, um Kunst zu verwirklichen, überholt schien – über diese Begrenztheit strebte die Kunst der sechziger und zum Teil schon der fünfziger Jahre hinaus. Das ist eine kunstgeschichtliche Entwicklung: die Maler waren nicht mehr damit zufrieden, das, was sie darzustellen hatten, in den Rahmen einer Fläche zu fassen. Das heißt, diese Epoche ist eine Zeit, in der alle möglichen anderen

Materialien und auch Ausdrucksformen ausprobiert wurden, und diese Situation haben wir heute noch. Es werden wenig Tafelbilder gemalt, junge Künstler kommen gar nicht mehr auf diesen Gedanken. Man sucht immer wieder nach neuen Medien, neuen Ausdrucksformen, wo sich ein konservativer Mensch auch fragen kann, ob das noch Kunst ist oder eben ein neues Genre, Videokunst und so weiter, wobei die neuen Genres oft recht kurzlebig sind im Vergleich zu den langfristigen Entwicklungsprozessen der älteren Kunstgeschichte. Jedenfalls, das herkömmliche Medium Kunst selbst ist entgrenzt, explodiert und hat sich vervielfacht. Ein Schritt in diesem Prozeß war, den eigenen Körper zu verwenden als Material (wie es ja auch die Schauspieler und auf radikalere Weise Performance-Künstler tun). Die allerersten Aktionen der Aktionisten waren Selbstbemalungen, auch Selbstbehandlungen wie bei einer Skulptur, was dann auch bald hieß, daß sie sich Schmerz zufügten, sich verletzten. Manche haben sich ernsthaft verletzt, und einer brachte sich schließlich um, Rudolf Schwarzkogler, das war im Jahr 1969. Für andere Vertreter des Aktionismus war nicht der selbstbezügliche Aspekt im Vordergrund, sondern der gesellschaftlich provozierende, und es blieb auch dabei. Auch heute gibt es diese sogenannte soziale Kunst, die nicht in erster Linie soziale Inhalte vermitteln, sondern eine Position in der Gesellschaft besetzen will, von der und durch die sie, die Kunst, die Gesellschaft stört oder aufstört. Der Aktionismus selbst ist heute ein historisches Phänomen. Günter Brus, einer seiner Hauptvertreter, begann später, bunte Zeichnungen zu machen und Bücher zu schreiben, die im Residenz-Verlag veröffentlicht wurden. Das heißt, er wendete sich einem ganz traditionellen Genre zu.

Hermann Nitsch, den du erwähnt hast, ist allerdings ein besonderer Fall. Nitsch ist eher ein Theatermacher. Er versucht, zu den alten Mysterienspielen zurückzukehren (und nennt das auch „Orgien-Mysterien-Theater“, wobei hier der altgriechische Wortsinn gemeint ist), und dieses Unternehmen hat durchaus etwas Religiöses. Das empfinde ich selbst nicht als Provokation. Mir tut das nicht weh, im Unterschied zu den Selbstverstümmelungsaktionen um 1968, das tut auch mir weh. Hermann Nitsch als Problem ist ein Problem der Kronen-Zeitung. Ich kann hier überhaupt keine Angriffe auf die Gesellschaft erkennen. Dieses Kronen-Zeitungs-Problem ist etwas für Leute, die sich gern erregen, weil Tiere geschlachtet werden, die sowieso geschlachtet werden würden, Nitsch verwendet nur ihr Blut, und er versucht, das als natürlichen Vorgang zu begreifen und das Blut so einzusetzen, wie es auch von Hölderlin und Im Urchristentum verstanden wurde. Das Lamm Gottes wird geschlachtet – sicher, das ist heute, in der Kirche, nicht üblich, es ist alles vergeistigt, bloß noch Zitat, religiöse Postmoderne sozusagen: Der Gläubige oder der Kirchgeher, besser gesagt, trinkt das Blut Christi nur metaphorisch, während Nitsch zu den dionysisch-christlichen Ursprüngen solcher Kulte zurückkehren will. Darin sehe ich keine Provokation.

Es gibt noch eine Variante, eine andere Figur aus der Zeit des Aktionismus: Otto Mühl. Der ist schon

seinem Charakter nach das Gegenteil von Hermann Nitsch, der ein sehr sanfter Mensch ist. Mühl nahm ebenfalls an den Aktionen der sechziger Jahre teil, und er gründete dann eine Kommune, wo Leute zusammenlebten, die aus verschiedenen Familien stammten. In dieser Kommune gab es unter anderem die sogenannte freie Liebe. Diese Kommune gab es bis in die neunziger Jahre. Lange Zeit hatten die Medien das Interesse daran verloren. Bis dann entdeckt wurde, daß das Oberhaupt dieser Kommune Kinder sexuell mißbrauchte (ein weiteres Lieblingsthema der Kronen-Zeitung). Da regten sich dann natürlich alle auf. Mir – und einigen anderen – war aber sehr früh klar, daß es sich hier nicht um eine Kunstform oder so etwas handelte, sondern um eine Person, Otto Mühl, die autoritär ist, zum Faschismus neigt und so etwas wie eine Sekte gegründet hat. Nicht irgendeine Sekte, sondern eine Sekte, die Gewalt nach innen ausübt (manchmal üben solche Sekten auch Gewalt nach außen aus). Mühl hat dann auch eine kleine Wirtschaftsmacht aufgebaut, da mußten Leute aus dieser Gruppe arbeiten, sozusagen für ihn, den Chef: das gleicht anderen Sekten, die traurig-berühmt wurden. Mühl hat, wie Brus, weiterhin Kunst gemacht, Bilder gemalt, wenigstens zeitweise. Hier, im Friedrichshof im Burgenland, war alles andere, sowohl die Kunst als auch die Freiheit, die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen, ein Vorwand dafür, daß hier ein Diktator seine Bedürfnisse auslebt und dafür Leute mißbraucht, zuerst Erwachsene und dann auch Kinder. Mühl ist heute, soviel ich weiß, im Gefängnis. Vor nicht allzu langer Zeit haben Leute aus dieser Szene, dieser Wiener Kunst- und Schickeria-Szene, angefangen zu sagen: „Aber seine Kunst ist sehr gut...“ Das sind ganz konventionelle Tafelbilder, die er malte, einfach schlechte Kunst meiner Meinung nach. Da gab es eine Zeitlang eine Mode, daß reiche Leute sich diese wahrscheinlich recht teuren Bilder kauften und sie womöglich in ihrem Wohnzimmer aufhängten, nur damit sie sagen können: „Seht her, ich bin provokant und habe hier das Bild eines Verbrechers.“ Meiner Meinung hat das aber alles mit Kunst nichts zu tun. Ich habe die Bilder gesehen, sie sind nicht gut. Wären sie von einem anderen Mann gemalt, würde man nicht einmal zehn Schilling dafür ausgeben. Das heißt aber auch, daß die Provokation, die in den sechziger Jahren noch virulent und auch wichtig war, in einer Zeit, wo es möglich war, zu provozieren, daß das heute nicht mehr möglich ist, jedenfalls nicht auf die damalige Weise. Es ist heute nicht mehr so leicht möglich, zu provozieren, denn diese bürgerlichen Leute, die Geld haben und in der Regel ein normales Leben führen, machen das zum *lifestyle*: ein bißchen „Provokation“. Es ist schwer geworden, tatsächlich zu provozieren, und der Sinn von Provokation hat sich geändert. Pornographie ist heute zum Beispiel überall, das Internet ist voll davon, die erotisierende Werbung nicht mehr weit davon entfernt, alles zusammen ein riesiges Geschäft. Vor zirka dreißig Jahren sah ich in einer Lehrveranstaltung, die mich vielleicht am meisten geprägt hat in meinem Studium, am Salzburger Publizistik-Institut sahen wir ein Jahr lang zusammen mit dem Leiter, einem Moraltheologen, Avantgarde-Filme von den Anfängen der Filmgeschichte bis zu Andy Warhol,

Norman McLaren und Kubelka, also dort sah ich auch einen Sex-Film mit einigen Aktionisten und Otto Mühl als Hauptdarsteller. In diesem Sex-Film, in den sechziger Jahren entstanden, laufen viele Leute nackt herum, das ist eher lustig, kein harter Porno – das wurde damals als Avantgarde-Film betrachtet. Der Film lief in Avantgarde-Kinos, nicht in Sex-Kinos, wie das damals hieß. Im Vergleich zu heutigen Porno-Filmen ist das ganz harmlos.

Mühl ist also auch wieder ein anderer Fall. Hermann Nitsch würde ich verstehen als einen, der das mittelalterliche Mysterienspiel wiederbelebt, mythische Themen, auch vorchristliche, zu erneuern versucht, das alles weit weg von der Staatsmacht, denn Nitsch hat sich nie in die Masse gestellt. Wenn man das sehen will, bezahlt man dafür, irgendwo im Waldviertel, mir fällt der Name des Orts jetzt nicht ein. Der historische Aktionismus ist wieder etwas anderes, er dauerte einige, wenige Jahre in den sechziger Jahren, mit Leuten wie Günter Brus und auch Peter Weibel. Und dann ist da auch noch Otto Mühl, der am Anfang in der Bewegung der Aktionisten mitmachte, aber dann ganz persönlich seine faschistoiden Träume verwirklichte. Das sind drei verschiedene Dinge, und das Ganze ist heute einfach Teil der österreichischen Geschichte.

T: Diese Bewegung zeigt, daß literarische Aktivitäten auch vom Standpunkt moralischer Werte aus zu betrachten sind.

F: Ja, wenn wir wieder zur Literatur zurückkehren: Ich glaube, daß Literatur unter anderem die Funktion hat, bestimmte moralische Gepflogenheiten aufzustören. Je nach der gesellschaftlichen Situation. In einer sehr unmoralischen Gesellschaft – die heutigen europäischen Gesellschaften würde ich als moralschwache bezeichnen, im Unterschied etwa zur gegenwärtigen japanischen Gesellschaft – kann Literatur die Funktion haben, streng auf ethischen Prinzipien zu bestehen. Ich glaube, daß Literatur immer dazu neigt, in Opposition zur Gesellschaft zu treten. Und natürlich muß man, wenn man das analysiert, auch bedenken, wie diese Gesellschaft aussieht. In einer pornographieverseuchten Gesellschaft ist ein Marquis de Sade nicht oppositionell, sondern eher langweilig mit seinen ewigen Wiederholungen. Für mich ist da ein sizilianischer Autor vorbildlich, nämlich Leonardo Sciascia (der sich in mancher Hinsicht mit Pier Paolo Pasolini trifft, einem ebenfalls leidenschaftlich ethischen Autor). In dieser sizilianischen Gesellschaft, die sehr korrupt war und vielleicht immer noch ist, hat Sciascia unnachgiebig ethische Prinzipien vertreten und versucht, eine klare Sprache zu schreiben. Aber es war auch bei ihm nicht möglich, Gut und Böse sauber zu trennen. Das entsprach einer bestimmten Dynamik seiner Texte und war möglicherweise auch eine literarische Antwort auf reale Verstrickungen von Gut und Böse in der sizilianischen Gesellschaft. In manchen seiner Romane verzahnten sich Gut und Böse bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander, und das führt dann auch bei ihm zu einer Literatur der Unruhe, wo ein Prinzip Unsicherheit sich verwirklicht. Aber die Ausgangsposition ist hier ganz anders als bei den Autoren, von denen ich vorhin sprach.

T: Das heißt, daß Literatur nicht nur in Hinblick auf ihre sozialkritische Rolle zu betrachten ist, sondern mit Ethik zu tun hat.

F: Ja, aber Sozialkritik stützt sich oft auf ethische Kriterien und soll das auch tun, finde ich. Andere Autoren wie etwa Jean Genet sind für mich sehr interessant, insofern sie gesellschaftliche Wertungsverhältnisse umdrehen. Genet sagt – ich vereinfache jetzt natürlich sehr: „Was die Gesellschaft für schlecht hält, ist für mich gut, und was sie für gut hält, ist für mich schlecht.“ Auch Nietzsche hat das gemacht, wobei er versuchte, einen dritten Weg zu finden, das heißt: neue Werte, und genau daran ist er, meiner Meinung nach, gescheitert. Es gibt tatsächlich so etwas wie eine nietzscheanische Linie in der europäischen Literatur. Auch Mishimas Werk geht in diese Richtung (natürlich verbindet darüber hinaus ihre Homosexualität und deren Thematisierung diese beiden Autoren). Die Maxime ist hier nicht: „Keine Moral mehr“, sondern es wird, durch Umkehrung, eine Art Gegen-Moral entwickelt. Und genau das halte ich für interessant.

T: Man will dadurch das Feld der Ästhetik erweitern.

F: Ja, aber das hat schon auch gesellschaftliche Bedeutung, es ist kein reiner Ästhetizismus. Ein Mishima zum Beispiel distanziert sich scharf von der wirtschaftlichen und kulturellen Modernisierung und sieht in diesem Bereich auch seine Aufgabe als Schriftsteller. Ich persönlich komme in den letzten Monaten immer mehr zu dem Schluß, daß von der Aufklärung, die für die neuere europäische Kultur ganz wesentlich ist, besonders für die Schriftkultur...

T: ...die Aufklärung will alle Phänomene auf Schwarz und Weiß reduzieren...

F: ...nein, ich glaube, daß von der Aufklärung etwas bleibt. Nicht so sehr die großen Ideen und auch nicht unbedingt eine Ethik, sondern das Prinzip, Vorurteile zu kritisieren. Vorurteile sind ursprünglich oft sinnvolle Urteile, die dann zehnmals, hundertmal, mit den Massenmedien millionenmal wiederholt werden. Dann ändern sich viele Dinge in der Wirklichkeit, aber das Urteil bleibt immer das gleiche, und deswegen wird es irgendwann zum Vorurteil. Die Aufgabe des Aufklärers, schon im 18. Jahrhundert – und ich glaube, auch heute – ist es, Vorurteile zu kritisieren und wenn möglich aufzubrechen, um dann zu neuen Urteilen zu kommen, einfach neue, freiere Urteile vorzuschlagen. Auch die *eigenen* Vorurteile zu kritisieren, denn dieser Prozeß ist quasi natürlich, niemand ist von ihm unberührt. Letzteres ist natürlich noch schwieriger als die Vorurteile der anderen zu entdecken.

T: Aber der Aufklärer nimmt doch die eine, einzige Wahrheit als Voraussetzung seiner Kritik.

F: Nein. Es gibt natürlich auch bei manchen Aufklärern die Tendenz zu der einen Wahrheit, zum Dogma. Aber im Grunde meinten die meisten Aufklärer, daß eine absolute Wahrheit nicht erreichbar ist. Das hat zum Beispiel Lessing gesagt, ganz klar, und die Ringparabel in *Nathan der Weise* hat diesen Sinn. Das Wichtige ist nicht, eine Wahrheit vorzuschlagen, auch wenn es sich um eine ganz neue Wahrheit handelt, sondern wichtiger ist es, Vorurteile zu kritisieren. Ich selbst glaube auch nicht an absolute

Wahrheiten, aber doch, daß Wahrheiten in einer bestimmten Situation notwendig waren, auf der Tagesordnung standen, entdeckt werden wollten und etwas von der Wirklichkeit erklären konnten. Aber später werden diese Wahrheiten immer wieder wiederholt und erklären immer weniger und werden zum Vorurteil: an diesem Punkt tritt der Aufklärer auf und kritisiert sie. Mir scheint, daß nach dem sogenannten Ende der Ideologien, das durch den Mauerfall in Berlin 1989 symbolisiert wurde, viele glaubten, vielleicht auch ich, daß es jetzt keine Dogmen mehr geben würde. Mittlerweile denke ich aber, daß sich neue Dogmen gebildet haben und Vorurteile gebildet haben, die oft so tun, als seien sie keine Dogmen, keine Vorurteile, die sich aber langsam ausgebreitet haben, ohne daß man es merkt. Die Aufgabe eines Aufklärers wäre es dann, zu sagen: „Hier entstehen neue Dogmen.“ In der Politik ist das der Fall mit dem Neoliberalismus. Es gibt diese verbreitete Auffassung, man könne nur dieses eine Konzept verfolgen. Wenn der Neoliberalismus praktiziert wird, löst sich damit am Ende jedes Problem – bei aller Freiheit, die man im Munde führt, ist nur noch ein einziger Weg zugelassen und vorgeschrieben. Ich als Aufklärer des 21. Jahrhunderts bin vielleicht gar nicht gegen den Neoliberalismus, aber ich sage: „In bestimmten Situationen ist der Neoliberalismus überhaupt kein gutes Rezept.“ Und ich betone auch: Es handelt sich hier um ein Rezept, das nicht einfach natürlich ist, sondern hier ist etwas zum Dogma geworden, an das sich alle zu halten haben. Bestimmte Dinge sind dermaßen selbstverständlich geworden, daß selbst Kritiker sagen: „Nein, ich will das eh nicht grundsätzlich kritisieren, sondern nur ein bißchen...“ Da haben wir es mit einem Vorurteil, einem sehr mächtigen Vorurteil zu tun. Ich habe in Argentinien gesehen – und jetzt lese ich in den Zeitungen, nicht in europäischen, denn die interessieren sich dafür nicht besonders, daß in Bolivien genau dasselbe passiert, mit einer ähnlichen Zahl von Todesopfern –, ich habe mit eigenen Augen gesehen, daß die neoliberale Politik, die der Weltwährungsfonds durchsetzen will, zu sozialen Konflikten führt, die man in England vielleicht kanalisieren kann, aber in Bolivien und Argentinien eben nicht, so daß sich am Ende, nicht weil ich es sage, sondern in den Fakten selbst, die verordnete Politik ad absurdum führt. Was in England vielleicht gut ist, muß in Argentinien nicht gut sein. Mit der sogenannten Freiheit, die in alle Winkel der Welt getragen werden soll, können die Leute in diesen Winkel oft gar nichts anfangen, sie hilft ihnen nicht mehr als früher die bunten Glasperlen bei ihren realen Problemen. Das ist ähnlich wie diese Diskussion neulich, wo der japanische Politiker sagte: „Vielleicht ist dieses Rezept – eine Art von planloser Planung – ja für die Industrie gut, aber für die Landwirtschaft nicht, weil wir sonst unsere Welt zerstören.“ Ich sage damit auch gar nichts Neues. Ich gebe nur Beispiele für die Kritik von Vorurteilen. Wer aber Vorurteile kritisiert, kommt irgendwann selbst in die Gefahr, Vorurteile zu haben. Das heißt, es ist ein Prozeß, der nie aufhört, und er muß auch gar nicht aufhören. Ich glaube, daß Literatur an dieser Kritik der Vorurteile Teil hat, wenn auch mit anderen Methoden als die Politik oder Philosophie oder der Journalismus.

T: Die Literatur soll also Vorurteile kritisieren.

F: Ja. Allerdings sage ich seit längerer Zeit nicht mehr „die Literatur“, weil es verschiedene Möglichkeiten in der Literatur gibt. Man kann natürlich versuchen, zu unterscheiden... Eine Literatur, die sich in die Tradition der Aufklärung stellen möchte, wird auf jeden Fall Vorurteile kritisieren, und ich glaube, auch eine Literatur in der Tradition der Moderne. Eine postmoderne Literatur wird sich dafür vielleicht nicht so interessieren, weil sie eher daran interessiert ist, schöne, gut funktionierende Gebilde zu erstellen. Das ist eine Art von Ästhetizismus, dem gegenüber ich in letzter Zeit ein wenig skeptisch geworden bin.

T: Die Postmoderne war zunächst sehr euphorisch, daß die Literatur vielseitig sein und den Relativismus verbreiten könnte. Aber tatsächlich kann man einen Prozeß der Kanonisierung auch in der postmodernen Literatur finden. Das ist wahrscheinlich eine Reaktion darauf.

F: Ein Problem bei der Diskussion über Postmoderne ist, daß alles mögliche darunter verstanden wird. Ich meine, wenn ich so wie vorhin davon spreche, die Art von Literatur, die von der Moderne Abstand genommen hat. Von dem Prinzip, in dem Innovation ein zentraler Begriff war, wo man etwas Neues machen und das Alte überwinden wollte, auf ganz verschiedenen Wegen – dieses Prinzip tritt mit der Postmoderne in den Hintergrund. Mittlerweile hat das, glaube ich, zu einer eingängigen, relativ leicht lesbaren Literatur in der Nähe der Unterhaltungsliteratur geführt. Das meine ich in diesem Zusammenhang mit „Postmoderne“. Die philosophische Diskussion läuft dann doch wieder anders. In dieser marktorientierten Postmoderne kamen Autoren wie Javier Marías, ein spanischer Autor, der sehr gut schreibt, sehr geschickt schreibt, heraus. Aber im Grunde ist mir das zu eingängig, zu glatt. Das sind Autoren, die in jedem Fall versuchen, eine Geschichte so zu erzählen, daß man sie mehr oder minder leicht begreifen kann. Diese Art von Literatur hat in den letzten zwanzig Jahren den Markt überschwemmt. Das entspricht nicht unbedingt der philosophischen Definition von Postmoderne, aber es ist ein Ergebnis der postmodernen Situation.

T: Trifft das, was du jetzt gesagt hast, auch auf die neuere österreichische Literatur zu, zum Beispiel auf Josef Haslinger oder Christoph Ransmayr oder *Schlafes Bruder* von Robert Schneider?

F: Ja, es trifft sicher auf einen Teil der österreichischen Literatur zu. Wenn ein Autor diese Haltung hat – die persönlichen Gründe können ganz unterschiedlich sein, aber man kann damit letzten Endes auch sehr viel Geld verdienen. Vor kurzem habe ich die Autobiographie von Gabriel García Márquez gelesen, der zunächst ganz arm war, als Journalist am Anfang seiner Karriere nur zwei Hemden und zwei Unterhosen besaß, der aber, sobald er in diesem internationalen Literaturbetrieb war, den es früher, vor fünfzig Jahren, noch nicht in der Form gab, änderte sich seine Situation schlagartig. García Márquez' Werke, auch seine Autobiographie, in der er von seiner Armut erzählt, erscheinen in vielen Ländern, in den großen Weltsprachen gleichzeitig, es wird sehr schnell übersetzt, manchmal kann ich

mich des Gedankens nicht erwehren, daß solche Bestseller schon übersetzt werden, bevor sie der Autor niederschreibt. Warum machen das die Verlage? Ganz einfach, es gibt da einen Markt nicht von sieben Millionen Leuten (oder dem entsprechenden Anteil der potentiellen Buchkäufer), nicht von dreißig Millionen wie in Argentinien, sondern – bis zu einer Milliarde. Wenn sich ein und dieselbe Arbeit, dasselbe Buch nicht mit einer Milliarde, aber doch mit einer Million multipliziert, egal ob Schilling oder Euro oder Dollar, dann bist du als Autor sehr schnell reich. Und García Márquez weiß sehr gut, was es heißt, ganz arm zu sein. Der Unterschied ist also plötzlich extrem groß, zwischen einem Schriftsteller, der – wie die meisten Schriftsteller – ein schwieriges Leben führt, und einem internationalen Superstar. Das ist ein Aspekt dieser Entwicklung in den letzten Jahrzehnten. Und damit steigen natürlich auch die Verlockungen für den einzelnen Autor. Ich denke, das sollte man offen sagen.

T: Und das ist eine Tendenz in der österreichischen Literatur?

F: Sicher, auch in der österreichischen Literatur gibt es so eine Tendenz, aber das ist natürlich nur ein Teil. Haslinger zum Beispiel halte ich schon für einen interessanten Autor. Meine Bekannten, die im Ritter Verlag veröffentlichen und mehr für sprachexperimentelle Literatur eintreten, finden das wiederum langweilig. Ich nicht...

T: Ich glaube, daß Haslinger „gemischt“ schreibt, nicht nur literarisch, sondern auch unterhaltsam. Und die Kombination der beiden Elemente ist bei ihm sehr geschickt bewältigt.

F: Haslinger war ja früher so etwas wie ein realistischer Autor dieser Gruppe der Zeitschrift Wespennest...

T: ...autobiographische Literatur...

F: ...ja, wo auch die Autobiographie wichtig war, manchmal auch Reportagen, solche Genres wurden verwendet. Aber bei Haslinger gab es dann eine Entwicklung, denn dieser Realismus, der in Österreich in den siebziger Jahren ziemlich wichtig war – Innerhofer, Wolfgruber und andere – existiert heute nicht mehr, und was Haslinger jetzt macht, entspricht durchaus nicht dem alten Konzept. Im Realismus geht es immer um irgendeine Art von Engagement (das muß nicht politisch sein), und die realistische Literatur ist häufig Ausdruck von etwas (das kann auch autobiographisch sein), etwas, das einem ein Anliegen ist. In den achtziger Jahren entdeckte Haslinger offenbar die nordamerikanische Literatur, er schrieb damals Reportagen aus den USA für ein österreichisches Wochenmagazin – er entdeckte nicht nur die klassische, sondern auch die postmoderne nordamerikanische Literatur, die nach bestimmten Regeln, auch Gattungsregeln, zum Beispiel Thriller, ein bestimmtes Thema *verarbeitet* wird. Das hat einen technischen Aspekt, der besonders beim Schreiben von Drehbüchern wichtig ist und dort sogar im Vordergrund steht. Es wird an Hochschulen systematisch unterrichtet, wie man Drehbücher macht, die möglichst gut wirken. Das ist eine andere Haltung als die des realistischen Autors, obwohl das Ergebnis auf den ersten Blick ähnlich sein kann.

Auch das, was Gerhard Roth, der sich als Realist versteht, seit Jahren macht, würde ich in diesem Sinn nicht als Realismus verstehen, sondern als postmoderne Genreliteratur. Ich finde das nicht schlecht oder unanständig – die Ergebnisse dieser Art von Literatur können oft interessant sein, auch wenn mir persönlich das nicht besonders nahe ist. Ich finde, in Haslingers *Opernball* – den zweiten großen Roman, *Das Vaterspiel*, habe ich nicht gelesen – kommen einige sehr interessante Dinge heraus bei der Anwendung dieser Technik, weil manche Figuren sehr interessant gearbeitet sind, nicht rein technisch. Die Figur des Geringsten zum Beispiel, wo religiöse und politische Motive verflochten sind.

T: In *Opernball* ist der Wechsel der Figurenperspektiven sehr anschaulich gestaltet.

F: Es gibt da schon einen Reichtum von Figuren, die die Welt mit verschiedenen Augen sehen, und das ist auch in der älteren nordamerikanischen Literatur eine Stärke, bei Faulkner zum Beispiel.

T: In der österreichischen Literatur ist das nicht so häufig.

F: Ja, da ist es seltener. Vielleicht bei Doderer – aber bei Doderer hat das etwas Barockes, es wird leicht weitschweifig und ist sehr in das Reden verwoben, während diese nordamerikanische Erzählweise ökonomischer ist, auch in den – für mich – positiven Beispielen. In den negativen Beispielen ist es mir zu glatt. Das wird dann zu einer globalen, einer Art von Hollywood-Literatur. Gut, ich schaue mir auch Hollywood-Filme an, aber sie lassen mich oft kalt, selbst dann, wenn ich am Ende weine. Das Hollywood-Kino berührt mich jedenfalls weniger als Filme, die manchmal technisch nicht so besonders gut gemacht sind, aber riskanter, kühner sind, vielleicht langweilige Passagen haben, aber am Ende doch zum Nachdenken anregen.

T: Nicht wie die Sachen von Ransmayr, Köhlmeier und so weiter.

F: Ich will jetzt natürlich nicht alle österreichischen Autoren beurteilen. Bei Haslinger mache ich es, weil ich ihn ganz gern gegen Angriffe, die in diese Richtung gehen, verteidige. Bei Köhlmeier merke ich – aber ich habe nicht viel von ihm gelesen, ich kann natürlich nicht alle Neuerscheinungen aller Autoren lesen und will das auch gar nicht – bei Köhlmeier merke ich, daß er sich ganz auf das Erzählen einer Geschichte beschränkt, und wie gut er das kann, sollen andere beurteilen. Ein paarmal habe ich ihn im Radio gehört als Geschichtenerzähler, und was ich da höre, finde ich ein bißchen problematisch. Es erinnert mich seltsamer Weise an einen anderen Autor, Raoul Schrott. Das Gemeinsame zwischen beiden ist hier, daß sie etwas, das schon vorliegt, noch einmal neu aufbereiten. Im Fall von Köhlmeier zum Beispiel die Bibel, er erzählt verschiedene Geschichten der Bibel einfach noch einmal, mit seinen Worten. Und er kann das natürlich gut, und er versucht nun die Spannung, die vielleicht schon in diesen Geschichten steckt, eher noch zu verstärken. Das ist eine Technik, die er anwendet, vielleicht auch ganz spontan, das ist möglich, ich glaube aber, daß diese Bibelgeschichten dabei ein bißchen verharmlost werden. Es wird so getan, als seien die Figuren und was ihnen zustößt genauso wie bei

uns in unserem eigenen Leben. Und das glaube ich im Grunde nicht. Das kann zwar sein, aber es muß nicht immer sein. Es gibt in der Literatur, und das interessiert mich persönlich mehr, auch das Außerordentliche, das gewöhnliche Leute manchmal in ihrem Leben erfahren können, aber nicht dauernd in ihrem Alltag. Manche Leute kennen das Außergewöhnliche vielleicht nur aus ihrer Angst, aus ihren Träumen oder aus ihrer Sehnsucht. Ich glaube, daß Literatur sich nicht darauf reduzieren läßt, alles ganz normal und vernünftig zu machen. Oft wird auch das Gewöhnliche auf ungewöhnliche Weise gesagt, mit ungewöhnlichem Blick, so daß es auf den Leser oder Hörer befremdlich wirken kann. Ich selbst finde das jedenfalls interessanter als die Vergewöhnlichung von etwas, das uns zwangsläufig fremd ist, wenn es aus einer fernen Zeit oder Kultur stammt. Bekannte Dinge in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, ist eine der großen Leistungen von Literatur. In diesem Beispiel – wie gesagt, ich kann nicht von allen Büchern Köhlmeiers sprechen – der Bibel-Nacherzählungen, ähnlich auch bei den Odyssee-Geschichten, wird alles sozusagen normalisiert. In Wien würde man sagen: „Des san lauta so Buaschn wia i.“

T: Gilt das auch für Ransmayr?

F: Für Ransmayr gilt das nicht. Aber Ransmayr kenne ich auch nicht gut, muß ich zu meiner Schande gestehen.

T: Was willst du selbst in Zukunft in deiner Literatur versuchen? Hast du bestimmte Pläne?

F: Ich habe viele Bücher und auch kleinere Texte im Kopf, die trage ich jahrelang als Konzepte oder als Skizzen im Kopf herum. Davon schreibe ich manchmal auch etwas nieder, aber viele dieser Skizzen verschwinden nach diesem mehr oder weniger lange währenden virtuellen Dasein wieder aus meinem Kopf, und andere bleiben. Das, was bleibt, schreibe ich dann eines Tages nieder, aber wenn ich es schreibe, ändert es sich wieder sehr stark. Abgesehen davon stelle ich mir die mehr grundsätzliche Frage, ob ich überhaupt jemals einen Roman schreiben möchte. Ich habe zwar einen veröffentlicht, mit dem ich aber nicht ganz glücklich bin. Ich habe zwei Romane, die unveröffentlicht sind, und es ist für mich immer noch die Frage, ob ich an diesen beiden Romanen weiterarbeiten soll oder nicht. Einer von denen hat zirka 500 Seiten. Ich weiß bis jetzt noch nicht, ob ich ihn ganz weggeben soll oder nicht.

T: Das fände ich schade.

F: Ja, aber es kommt eben vor, daß man Bücher schreibt, die scheitern. Vielleicht sind einzelne Teile daraus gut, aber alles zusammen nicht. Ich gehöre nicht zu den Autoren, die als sehr junger Menschen schon genau gewußt haben, was sie machen möchten. Das kommt vor, es gibt solche Autoren. Sie entdecken frühzeitig ihr Talent und setzen es dann, oft mit großer Energie, um. Bei mir ist das anders, ich bin einer, der immer suchen wird. Für mich ist bisher nicht ganz klar, auf welche Art ich überhaupt erzählen kann. Da muß ich noch einiges klären. In diesem umfangreichen Roman, den ich erwähnte,

ist ein Text enthalten, ein „Fremdtext“, wie ich das nenne, von etwas fünfzehn Manuskriptseiten Länge, der den wenigen Lesern, die ihn bisher gelesen haben, gut gefallen hat und von dem ich auch glaube, daß er auf jeden Fall veröffentlicht werden soll. Dieser Text, *Dreikönigsschnee* 1723, wird im April 2003 erscheinen. Im Moment schreibe ich auch in dieser Art weiter. Das ist zwar erzählend, aber es ist eine Schreibweise, wo sowohl der Sprachrhythmus als auch der Unbestimmtheitsfaktor sehr wichtig sind und wo die Komposition, also das Zusammentreffen von Figuren in Situationen, nicht-logischen Entwicklungen folgt, aber trotzdem Entwicklungen ergibt. Ich muß erst noch herausfinden, ob das für mich eine gute Möglichkeit ist, auch für etwas längere Texte. Das sind dann keine typischen Romane, aber Erzähltexte, die bis zu etwa hundert Seiten haben können. Der Text, den ich jetzt gerade beendet habe, hier in Japan, ist so ein Text, mit sieben Kapiteln, wo in sechs Kapiteln sechs verschiedene Figuren sprechen, über sich selbst und über eine siebte Figur, die am meisten unbestimmt bleibt und gleichzeitig überdeterminiert wird, aber kein eigenes Kapitel erhält. Im Schlußkapitel treten alle diese Figuren zusammen, und bis zu einem gewissen Grad vermischen sich auch die Sprachen.

T: Wie *Der Reigen* oder so?

F: Ja, es ist vielleicht ein wenig so. Der Hauptschauplatz ist eine Wohngemeinschaft heute, um das Jahr 2000. Und die Figuren sind Leute, wie es sie in Wien auch in der Wirklichkeit gibt, Leute, die seit vielen Jahren in einer Wohngemeinschaft leben, oft zehn, zwanzig Jahre. Und auch ein Kind ist darunter, das in der Wohngemeinschaft geboren ist – auch das gibt es in der Wirklichkeit, Wohngemeinschaftskinder. An diesem Punkt stehe ich jetzt, und ich habe viele offene Fragen.