



**Anna-Lena Panter und Mirjam Markau
im Gespräch mit Josef Haslinger**

Über die eigene Stimme in der Literatur ...

Wissenschaft und Kunst – zwei scheinbare Gegensätze, die dennoch in vielerlei Hinsicht in Zusammenhang stehen. So war Georg Büchner einerseits Mediziner, andererseits ist er einer der herausragendsten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Anfangs schrieb er jedoch nicht allein aus dem Geniekult heraus; sein Schreiben war maßgeblich von der Sicherung seines Lebensunterhaltes beeinflusst. Ihre Biographie und Ihr Werk, Herr Haslinger, weisen in wissenschaftlicher und literarischer Hinsicht Parallelen zu Büchner auf. In welchem Bereich verorten Sie sich – als Literaturwissenschaftler und Professor oder als freier Schriftsteller?

Die Alternative stimmt insofern nicht, als ich mich zwar als Schriftsteller, aber nicht als freier Schriftsteller wahrnehme. Ich bin jemand, der in seinem Schreiben erheblichen Zwängen unterliegt und der auch alles dafür tut, damit sie noch größer werden. Zwar bin ich meiner Seele nach Schriftsteller, aber den realen Arbeitsverhältnissen nach bin ich bei weitem mehr alles mögliche andere. Leider ist das die derzeitige Situation. Womöglich ist es als Dozent etwas unpassend, so darüber zu sprechen, immerhin hat man das Amt angetreten und sich damit zur Verfügung gestellt. Aber in Bezug auf mein persönliches literarisches Arbeiten hangle ich mich von Freisemester zu Freisemester, in überschaubaren Vierjahresplänen.

Sowohl Sie als auch Georg Büchner sind politische Autoren. Beide haben Sie Texte verfasst, in denen politische Dimensionen zum Tragen kommen, die durch fiktive Elemente literarisiert werden. Verfolgen Sie damit eine Form der Gesellschaftskritik, in der politische Ereignisse dem Zweck dienen, einen Appell an die Gesellschaft zu richten, oder geht es Ihnen primär um das politische Ereignis?

Es geht mir um die Literarisierung von politischen Verhältnissen und das heißt gleichzeitig um die literarische Sichtbarmachung. Dabei spielt die geschichtliche Dimension eine besondere Rolle, da die politischen Verhältnisse aus ihr resultieren. Man kann das Privatleben eines Menschen, der im 20. Jahrhundert in Europa gelebt hat, nicht von der gigantischen Geschichte dieses Jahrhunderts trennen. Diese Ereignisse haben natürlich jedes private Leben und damit jedes private Empfinden bis ins Innerste tangiert. Es sind mehrere Generationen durch einen der schrecklichsten Kriege gegangen, der sich je auf europäischem Boden ereignet hat. Dabei trugen sie unter Umständen sogar eine Mitschuld, indem sie nicht lediglich Soldaten oder Opfer, sondern Nazis waren. Wir hatten einen gesellschaftlichen Block von Diktatur und elitärer Gesellschaft vor uns stehen oder besser über uns gestülpt, dem wir gerade erst entronnen sind. Letztlich hat er das Gefühlsleben bis in die Enkelgeneration, sowohl auf Seiten der Opfer als auch der Täter, mitbestimmt. Literatur, die sich darum nicht schert, darf es auch geben, aber mich interessieren diese Zusammenhänge von Privatem und Öffentlichem. Das bedeutet jedoch nicht, dass ich eine These habe, die ich exemplifiziere, sondern ich schreibe mich literarisch in die politischen Verhältnisse hinein und untersuche dabei Dinge, die ich für wichtig halte.

Sie sind also Vertreter der „engagierten Literatur“ im Sinne von Sartre ...

Wenn das so einfach ist, dann ja (*lachend*). „Engagiert“ ist ja noch nicht zu einem Schimpfwort verkommen.

In Ihren Werken lassen sich drei Themenbereiche herauskristallisieren: Die erste Thematik, das wissenschaftliche Schreiben, das zum einen den literarischen Kontext und zum anderen Ihre Tätigkeit als Dozent aufgreift. Der zweite Bereich beinhaltet die politische Dimension, die sich vor allem in Ihren Werken „Opernball“, „Jáchimov“ und in dem Essayband über Österreich zeigt. Die letzte Thematik umfasst die des Todes in seinen verschiedenen Formen. Dieses Motiv taucht bei Ihnen immer wieder auf, insbesondere in „Phi Phi Island“ und „Jáchimov“. Liegen wir mit dieser thematischen Einordnung richtig, und wo sehen Sie persönlich Ihren thematischen Schwerpunkt?

Der Tod ist auf jeden Fall eine heiße Spur. Ich weiß selbst nicht, warum er mich so beschäftigt. In jedem meiner Romane wird gestorben und manchmal sogar massenhaft. Von einem Massenmord machen wir uns viele Bilder, haben aber keine direkte Beziehung dazu. Letztlich sind die Einzeltode die einzigen, die eine Bedeutung haben, weil der Leser sie nachvollziehen kann. Sie sind ein Motor der Literatur – jedenfalls meiner Literatur. Vielleicht schreibe ich darüber, weil es so schwer ist, sterben zu lernen. Aber irgendwie muss man es ja lernen und sich darauf einstellen. Komischerweise hat mich das schon immer beschäftigt, das ist bei mir keine Altersangelegenheit. Schon in meinem ersten Buch, einem Erzählungsband, handelte die längste Erzählung von einem Mann, der seinem Krebsleiden erliegt. Mein nächstes literarisches Werk hieß „Der Tod des Kleinhäuslers Ignaz Hajek“ und erzählt die Geschichte eines Menschen, der stirbt. Das hat sich durchgezogen, den Grund kann ich Ihnen nicht sagen, aber Ihre Diagnose ist richtig.

Die Thematik des Todes ist also der Schwerpunkt Ihres Schreibens?

Ja, die Sache ist nur die, dass der Tod mich schon fast ereilen wollte. Vielleicht deshalb, weil ich mich so viel damit beschäftigt habe ...

Das führt uns zur nächsten Frage: Ihr Buch „Phi Phi Island“ basiert auf einer Primärerfahrung: Sie und Ihre Familie haben den Tsunami 2004 miterlebt. Zu Beginn des Buches schreiben Sie: „ein paar Monate lang war ich mir ziemlich sicher, dass ich dieses Buch nicht schreiben würde“, an anderer Stelle: „ich wollte darüber schreiben, aber ich wollte es auch wiederum nicht. Ich konnte das, was ich erlebt hatte, nicht abwägen, ich konnte es nicht von außen ansehen.“ Was bewog Sie letztlich doch dazu, „Phi Phi Island“ zu schreiben und damit von diesem Erlebnis zu berichten?

Ich bin ein hoffnungsloser Freudianer: Wenn man sich die Dinge von der Seele schreibt, dann geht es einem besser. Tatsächlich hatte ich ein Jahr lang nichts Literarisches geschrieben, weil ich mich völlig blockiert fühlte. Ich begann mehrmals mit neuen Texten, aber das Einzige, was auftauchte, war eine nicht abstellbare innere Stimme: Ich muss dieses Tsunami-Todeserlebnis irgendwie literarisch verarbeiten. Wenn es mich so beschäftigt, dann kann ich doch einfach versuchen, zu schreiben wie es war – einen Tatsachenbericht. Gar nichts dazu erfinden, sondern im Gegenteil, recherchieren und versuchen, noch mehr über die erlebten Vorgänge herauszufinden. Ich habe also ein Jahr später bei meiner Familie den Wunsch geäußert, dass ich nach Thailand fliegen will, um mir noch einmal alles vor Ort anzusehen, und habe gefragt, wer mitfliegen will: Es wollte niemand. Meine Frau wollte aber auch nicht, dass ich alleine fliege, und so sind wir letztlich gemeinsam geflogen. Die ganze Reise war mit sehr viel Angst verbunden.

Wir sind 14 Tage lang auf der Insel herumgegangen, haben uns alles angesehen, mit den Leuten gesprochen und uns ein Bild von dem gemacht, was ist und was vorgefallen war. Am Abend habe ich mir Notizen gemacht und so habe ich begonnen, dieses Buch zu schreiben. Die Idee war, mir meine und die Erfahrungen meiner Familie von der Seele zu schreiben, um dann besser damit zurechtzukommen. Das war letztlich auch richtig, doch es hat wesentlich länger gedauert als ich dachte. Es ist nicht so, dass man einfach alles runterschreibt und dann ist es vorbei, sondern das Schreiben schafft erst die Qual. Ich dachte immer, ich sei derjenige aus der Familie, der am besten damit zurechtgekommen ist. Alpträume bekam ich erst, als ich das Buch zu schreiben begann. Ich habe mich in den Stoff hineinbegeben und plötzlich gemerkt, wie sehr mich das doch alles mitnimmt. Gar nichts war vorbei, im Gegenteil: Alles war aufgewühlt. Erst nach einem Jahr konnte ich aus dem Buch vorlesen – sicher etwas betroffener als würde ich aus einem anderen Buch vorlesen, aber im Prinzip ging es. Ich habe bei diesen Lesungen immer wieder andere Tsunami-Überlebende getroffen. Nach einer Lesung hat mich ein Mann angesprochen und gesagt: „Ich komme in Ihrem Buch vor. Ich bin derjenige, der vorm Hubschrauber gestanden und zu seinem Sohn gesagt hat: ‚Schrei, so laut du kannst, damit du da reinkommst!‘“ Da lagen überall Schwerverletzte, er hatte nur eine Fußverletzung – so habe ich es als Augenzeuge wahrgenommen und das habe ich in meinem Buch geschrieben. Nun, nach der Lesung drei Jahre nach dem Tsunami, erfuhr ich, dass es eine schwerwiegende Knieverletzung war, aber das viel Schlimmere war die wesentlich größere Verletzung der Seele des Jungen. Dieses Buch hat Tsunami-Überlebende sehr beschäftigt und es war für sie hilfreich, es zu lesen und ihre eigenen Erfahrungen wiederzufinden.

Sie sind Dozierender am Literaturinstitut Leipzig. Innerhalb der Literaturwissenschaft ist die Lehre des literarischen Schreibens jedoch umstritten. Uns als Studierende interessiert besonders, wie eine solche Lehrform aussehen kann. Beispielsweise haben wir recherchiert, dass Sie mit einem Ihrer Kurse die Pathologie besucht haben, um den Studierenden die Thematik des Todes näherzubringen. Das hört sich spannend an, ist aber nicht gerade eine gängige Praxis germanistischer Seminare ...

Germanistisch ist das sicherlich nicht. Bei meinen Seminaren geht es oft darum, dass wir uns mit einem Thema befassen, um darüber zu schreiben. Das bedeutet, dass man Erzählungen schreibt, in denen man verschiedene Realitäten fiktional verhandelt und sie mit der tatsächlichen Wirklichkeit vermischt. Man kann dann bestimmte Orte, die Zeit, ein Lebensgefühl und einzelne Figuren wiedererkennen. Solche Geschichten bilden den Mainstream unserer Prosaworkshops in Leipzig und irgendwann steht man unumgänglich vor der Frage: Woher weiß ich das eigentlich alles? Ich muss recherchieren, mich darauf einlassen und damit befassen. Das habe ich bei meinen Büchern immer gemacht. Ich habe keinen Krieg erlebt, trotzdem ist er ein Thema, das mich fasziniert. Er kommt ständig vor und vor allem das, was er angerichtet hat. In meinem Roman „Das Vaterspiel“ wird die Geschichte eines litauischen Ghettos erzählt. Da kann man es sich nicht leisten, einfach etwas zu erfinden, es gibt schließlich Überlebende, die wissen, wie es war. Also muss man recherchieren. Das, was da steht, muss stimmen. Ich kann zum Beispiel nicht einfach Ziegelbauten hinstellen, wo es keine gab. Es gibt Materien, da verbietet es sich damit zu spielen. Aber wie wird man ihnen gerecht? Darüber sprechen wir in Seminaren. Das ist einer der Gründe, warum ich ein Seminar über die „Phänomenologie des Todes“ gehalten habe. Anfangs haben wir uns einige Institutionen angesehen, die mit dem Tod zusammenhängen. In der technischen Polizeistelle Leipzig haben wir uns einen Vortrag über die Geschichte von Schießgewehren und Pistolen angehört. Anschließend gingen wir in den Schießkeller und haben unter Anleitung der Polizei geschossen – für inspirierende Zwecke. Unsere zweite Anlaufstelle war die Gerichtsmedizin, in der drei Leichen kunstgerecht zerlegt wurden, um die Todes-

ursache eindeutig festzustellen. Dieser Vorgang wurde für uns kommentiert. Später hatten wir auch einen Priester im Seminar usw. Schließlich haben wir Texte geschrieben. Wir haben uns mit dem Tod in seinen verschiedenen Facetten beschäftigt. Wenn wir in Leipzig mit jungen Autoren zu tun haben, dann heißt das nicht, dass wir ihnen sagen, wie sie schreiben sollen, sondern wir versuchen ihnen behilflich zu sein, es selbst herauszufinden. Es hat keiner etwas davon, weder die Lehrenden noch die Studierenden, wenn wir irgendwelche Schemata zu prägen beginnen. Das Einzige, worum es doch geht, ist, dass jeder die beste Chance hat, seine eigene Stimme zu entwickeln.

Was sagen Sie zu dem Vorwurf, dass man die „Leipziger Schule“ erkennen würde?

Es gibt solche feinsinnigen Kritiker, die das sagen. Ich könnte das nicht behaupten. Jede Zeit hat natürlich einen gewissen Mainstream und wenn Sie zum Beispiel fragen, warum die Texte der Leipziger Studierenden nur eine dosierte Anzahl von Adjektiven haben, dann kann ich Ihnen 100 andere Autoren des deutschsprachigen Raumes aufzählen, die nicht in Leipzig studiert, aber auch eine sehr dosierte Anzahl von Adjektiven haben. Das ist so, weil die amerikanische Literatur in gewisser Weise auch zu unserem Mainstream der erzählenden Literatur geworden ist. Die Leser haben sich emanzipiert im Vergleich zu einer Zeit, wo Literatur noch Ideologie transportierte. Sie wollen nicht, dass ihnen jemand erzählt, wie sie etwas zu sehen und zu deuten haben. Sie wollen an einer Geschichte beteiligt sein, aber nicht jedes Detail vorgeschrieben und ausgedeutet bekommen. Wenn man diese Phänomene zusammen nimmt, kann man von einem weitgehenden Konsens innerhalb der deutschen Literatur sprechen, und der gilt auch für die meisten unserer Absolventen. Was die stilistischen Details betrifft, denke ich nicht, dass man von einem Leipziger Stil sprechen kann. Innerhalb der Professorenschaft haben wir auch sehr unterschiedliche Einstellungen dazu: Michael Lenz beispielsweise ist einer, der sich mit Lautpoesie befasst, der experimenteller Poesie sehr verbunden ist und gerne Hörspiele mit Studierenden macht. Eine völlig andere Richtung als das, was ich gerade als realistisches Erzählen beschrieben habe. Das Wichtigste ist, dass die Studierenden diese unterschiedlichen ästhetischen Haltungen im Institut vorfinden und dadurch ihre eigenen Erfahrungen machen können.

Herr Haslinger, wir danken Ihnen für das Gespräch.

Kontakt: info@lz-giessen.de