

Ein Interview mit Julia Franck (am 4.11.2011 in Berlin)

Corinna Schlicht: Julia Franck ist ja sicherlich auch eine Leserin. Gibt es Literatur, die Sie selber vielleicht auch beeinflusst, die Sie wichtig finden? Sind das Lesen und das Schreiben zwei Welten oder sehen Sie sich in irgendwelchen Traditionen verankert oder beeinflusst von bestimmten Autorinnen und Autoren?

Julia Franck: Sehr eingeschränkt. Eingeschränkt im Bezug auf Einfluss, glaube ich. Oder anders herum: natürlich bin ich, da ich eine leidenschaftliche Leserin bin, niemals unbeeinflusst von all dem Gelesenen. Also, das Gelesene beeinflusst im Zweifel mindestens ebenso stark wie irgendein Leben, was sonst außer dem Lesen stattfindet. Lesen ist für mich auch Welterfahrung. Und in dem Sinne vielleicht sogar Alltagserfahrung, weil sich daran nicht nur meine Sprache, sondern auch das Nachdenken über Formen, über Dramaturgie und auch der Kosmos von Erfahrung und Geschichten in den Büchern, die ich lese, widerspiegeln. Phasenweise sind das sehr unterschiedliche Schriftsteller. Hätten Sie mich vor 5 oder vor 10 Jahren gefragt, würde ich wahrscheinlich ganz andere Namen als heute nennen. Es gibt eine Handvoll Schriftsteller, deren Werk ich in den meisten Fällen auch nie komplett gelesen habe, aber die für mich von geradezu inwendiger Bedeutung sind. Dazu würde ich Büchners *Lenz* oder auch *Das große Heft* von Ágota Kristóf zählen. Dazu würde ich aber auch verschiedene Texte – nicht nur die Romananfänge und Romanfragmente – von Kafka zählen, sondern auch seine Aphorismen. Dazu würde ich unter den jüngeren Autoren oder in der Nachkriegsliteratur eher z. B. Dichter wie Thomas Brasch als jetzt meinerwegen Peter Schneider zählen und eher den frühen Christoph Hein, also *Horns Ende* und *Der fremde Freund*, als meinerwegen Günter Grass, den ich erst relativ spät, ich glaube erst in der Oberstufe zum ersten Mal wirklich las. Dazu würde ich auch Kleist zählen. Aber ich bin gerne konkret: also bei Kleist zum Beispiel *Das Käthchen von Heilbronn* oder *Michael Kohlhaas*, während ich andere Texte solcher Schriftsteller immer noch nicht kenne. Es ist keineswegs so, als ob ich einen großen Meister hätte, von dem ich wirklich alles gelesen hätte. Das gibt es nicht. Und ich habe auch eine große Scheu – selbst bei Dichtern, also bei Celan oder Rimbaud oder so – ich habe eine große Scheu vor dem Alles-gelesen-haben, weil mich ihr Vorhandensein in der Welt, und die Möglichkeit, dass es noch etwas zu lesen von ihnen gibt, ungemein beruhigt. Und ich glaube auch aufregt im selben Maße. Das sind dann Texte, Bücher, auf die ich mich freue. Aber ich habe natürlich auch eine Zeit lang Faulkner gelesen oder Steinbeck. Ich habe ganz lange auch nur Franzosen gelesen, also Stendal liebe ich sehr, mehr als Flaubert. Flaubert war mir immer zu romantisch. Stendals Romantik

kam mir entgegen. Aber auch Marquis de Sade und Camus – also es sind sehr, wirklich sehr unterschiedliche Autoren. Ob diese Lektüren Einfluss auf mein Schreiben genommen haben, ist eine ganz andere Frage. Vielleicht am ehesten Ágota Kristófs *Das große Heft*, auch weil das poetologische Konzept darin so klar bezeichnet wird. Das darin artikuliert Konzept der strikten Haltung an das, was zu sehen und zu beobachten ist – also, die Poetik der Wahrnehmung würde ich das nennen –, das hat mich sehr überzeugt. Vor allem in der Weise, wie sie es in dem *Großen Heft* und in *Gestern* umgesetzt hat. Das ist für mich eine große Kunst, ihre so reduzierte, nüchterne Sprache mit so viel Plastizität im Denken – eben keineswegs in irgendeiner psychologisierenden Weise – nicht ohne Emotionalität auszulösen, das finde ich schon grandios. Und ich muss sagen, es gibt Texte, die, wenn sie mir einen – in meinen Augen zu feinen Bogen um emotionale Qualitäten des Denkens machen, mich nicht mehr interessieren. Damit meine ich nicht Bernhard, Bernhard ist für mich auch ein hochemotionaler Autor (lacht) ...

Corinna Schlicht: (lacht) Absolut. – Wut ist ja auch eine Emotion.

Julia Franck: ... aber wen meine ich, wen habe ich weggelegt? Ich lege tatsächlich auch oft Bücher weg, denn es ist keineswegs so, dass ich jedem Buch von der ersten Seite an die Treue schwöre. Hauptsächlich Bücher, die eine zu handwerkliche Schachmuster-Anordnung haben, also eine Prosa, wie sie vielleicht auch eines Tages Computer schreiben können. Aber ich glaube, man kann Computern das emotionale bedingte Denken nicht vermitteln – da begeben sich mich jetzt in den neuro-populärwissenschaftlichen Bereich hinein –, aber ich glaube, man kann Computern das emotionale Denken, in dem auch die Ästhetik vorkommt, nicht beibringen. Denn Ästhetik ist ohne die emotionale Qualität undenkbar, wirklich undenkbar.

Corinna Schlicht: Ja, weil es dann tatsächlich eine, wie Sie sagen, Art Baukastensystem wäre, aus dem man Elemente benutzt. Aber das ist ja nicht das Spannende. Und jetzt haben Sie gerade im Prinzip ihre Poetik formuliert, und ich erkenne aus Ihren Ausführungen ganz viel in Ihren Texten wieder. Also dass man sich tatsächlich in so einem Oberflächenmodus befindet, der aber nicht oberflächlich ist. Sondern man ist ganz nah dran und der Text erlaubt es nicht zurückzugehen. Entweder gehe ich rein oder ich muss den Text weglegen. Aber wenn ich rein gehe, dann bin ich ganz nah dran an dem Erzählten. Und ich glaube, das funktioniert auch über den Rezeptionsprozess, dass ich in der Beobachtungsdichte im Prinzip die Emotionalität sehe, ohne dass sie benannt wird. Und man wird als Leserin Ihrer Texte zum Dechiffrierer von Gestik und Mimik.

Julia Franck: Genau, die Texte rufen in dem Augenblick dann in einem, glaube ich, relativ starken Ausmaß, den Horizont des Lesers auf, der dazu eine Haltung

hat oder auch keine, der Dinge dann auch erkennen kann oder auch nicht erkennen kann – denn ich denke auch, dass meine Texte es durchaus möglich machen, viele Dinge nicht zu bemerken, an die ich gedacht habe, aber die nicht bemerkt werden müssen, wenn der Horizont der Lesenden nicht in die Richtung geöffnet ist, sondern meinetwegen in eine völlig andere. Dann können sich bestimmte Sujets und Themen der Bücher – glaube ich – auch gar nicht in der Weise transportieren, wie meinetwegen in solchen Romanen, in denen an der Oberfläche zugleich auch erklärt wird, worum es geht.

Corinna Schlicht: Kommen wir noch zu einem anderen Punkt. Beim Lesen Ihres neuen Romans habe ich mir die Frage gestellt – und das haben Sie im Gespräch mit Silvia Bovenschen auch schon mal angerissen – nämlich die Frage, ob das doch auch eine romantische Perspektive ist, die Sie einnehmen? Also mir kommt es so vor, als seien Sie auch von einer romantischen Weltsicht beeinflusst, denn Sie erzählen Geschichten von Sehnsüchten, Geschichten des Gelingens und des Scheiterns. Kann man das so sagen, oder fühlen Sie ich da in eine Schublade gesteckt? (lacht)

Julia Franck: (lacht) Ich weiß das noch gar nicht so genau, also ich müsste – glaube ich – erstmal fragen, was Sie mit Romantik genau meinen?

Corinna Schlicht: Mit Romantik meine ich tatsächlich einerseits das innere Sehnen und Streben nach einem Komplett-Sein, sozusagen nach einer sehnsuchtsvollen Identitätsentwicklung, die dann erzählt wird. Denn die starten ja in den Romanen an einem bestimmten Punkt und ich – die Leserin – beobachte sie über eine gewisse Lebensstrecke hin und ich habe den Eindruck, dass da ganz viel vom Scheitern erzählt wird ...

Julia Franck: ... was natürlich einen tiefen Blick auf die Ideale offenlegt ...

Corinna Schlicht: Genau.

Julia Franck: ... und die sind ganz offensichtlich umso überhöhter ...

Corinna Schlicht: Ja, genau. Und gerade auch, was ein kulturell überliefertes Ideal wie Liebe anbelangt, also so etwas wie Geborgenheit, Zärtlichkeit, Zweisamkeit ...

Julia Franck: Ja.

Corinna Schlicht: ... und wenn man betrachtet, wo es eigentlich in den Texten gelingt und warum es an verschiedenen Stellen nicht gelingt ...

Julia Franck: Ja. (lacht)

Corinna Schlicht: Wenn ich jetzt an *Mittagsfrau* und Helene und Carl denke, habe ich sozusagen das Ideal, das als Insel ja irgendwie funktioniert. Aber eben doch nicht in dieser Welt funktioniert, funktionieren kann – und vielleicht auch

noch aus anderen Gründen – aber es funktioniert nicht. Aber zumindest als Ideal wird es erzählt.

Julia Franck: Wenn Sie das mit Romantik meinen, haben Sie natürlich völlig Recht, dann bin ich wahrscheinlich eine entschiedene Romantikerin. Und in gewisser Weise vielleicht auch eine Phobikerin. Ich glaube, dass es gleichzeitig auch – und ich vermute, dass die Bewegung der Texte das auch zeigt – es gleichzeitig auch ein ganz großes Misstrauen gegen diese Ideale gibt. Also es gibt ein Schaffen und ein Herstellen dieser Ideale und wenn nur in kurzen Augenblicken, oder wenn sie sich auch nur im Negativ deutlich zeigen. Aber gleichzeitig auch ein großes Misstrauen oder geradezu eine Angst vor dem Eintreffen, oder vor dem Einlösen, dass diese Situation meistens torpediert wird. Die meisten Zerstörungen finden durch mich als Autorin, also in der Weise, wie ich eine Geschichte erzähle, statt.

Corinna Schlicht: Ja, durch Sie als Autorin, aber auch von der Welt, in der das stattfindet.

Julia Franck: Genau. Natürlich spielen die Bedingungen dabei eine Rolle. Aber diese Bedingungen, über die entscheide ich ja, als Autorin; die Bedingungen, die ich zeige, warum es scheitert.

Corinna Schlicht: Wenn man jetzt Ihre Publikationen als Entwicklung betrachtet, von *Der neue Koch* und *Liebediener* hin zu *Lagerfeuer* über *Die Mittagsfrau* und jetzt *Rücken an Rücken*, kommt es mir so vor, dass der Erzählblick immer stärker auch ins Außen gelagert wird. Das heißt, die Bedingungen des Gelingens oder Misslingens von Lebensentwürfen, von Lebensplanungen und -vorstellungen stehen immer stärker im Zentrum. Somit die Systeme, in denen Menschen leben, sei es die NS-Zeit oder der Kalte Krieg in dieser Lagersituation oder die DDR. Und es scheint sehr stark so, dass das Scheitern dieser Lebensentwürfe im Zentrum steht. Ist es das, was Sie interessiert? Oder kann man gar nicht sagen, dass das der Motor ist?

Julia Franck: (überlegt) ... Ich denke schon, dass die bewusste Öffnung und der bewusste Einschluss der umgebenden Gesellschaft in diesen letzten drei Romanen sehr viel deutlicher ist als in den Büchern zuvor. Was unter anderem auch Ausdruck darin findet, dass die Perspektive sich entschieden verändert hat. Die ersten beiden Romane, *Liebediener* und *Der neue Koch*, wie auch die Erzählungen, sind alles Ich-Erzählungen und behaupten damit ausschließlich den subjektiven Blick. Während *Lagerfeuer* vier Perspektiven hat, zwar immer noch Ich-Erzählungen, aber vier Perspektiven, sodass durch diese vier Perspektiven es immer auch eine multiple Außenansicht gibt und nicht nur eine Introspektion – zumindest auf Nelly Senff, sie ist ja die am meisten durch die anderen Perspekti-

ven gespiegelte Figur. Diese klassische Introspektion gibt es bei der *Mittagsfrau* und bei *Rücken an Rücken* gar nicht mehr, also nicht die reflektierend, psychologisierende Introspektion, die gibt es da nicht. Es gibt einen auktorialen Erzähler und zumindest in der *Mittagsfrau* in Prolog und Epilog die Wahrnehmungen des Jungen. Und in den drei Innenteilen ist es die Wahrnehmung Helenes, mit der einzigen Ausnahme – und das ist der ideale Augenblick, auf den Sie eben schon den Finger gelegt haben – mit dem einzigen Moment, in dem plötzlich die Perspektive zu kippen scheint, in der Liebesnacht von Carl und Helene, in den Begegnungen, wo plötzlich sogar seine Wahrnehmung in der Situation vorkommt. Wo es tatsächlich so etwas wie eine Liebe zwischen Zweien gibt und diese Liebe nicht nur eine sozusagen subjektiv ausgestrahlt empfundene, gesehnte, ersehnte Bewegung macht. Und bei *Rücken an Rücken* ist es natürlich die Perspektive von Ella und von Thomas, geradezu im Wechsel. Am Anfang sind sie noch dichter beieinander, aber dann werden sie immer wechselnder und immer deutlicher auch im Wechsel der Wahrnehmung. Und es ist nicht so, dass mein Interesse an dem Subjekt dabei geringer geworden ist, im Gegenteil. Aber es hat sich – glaube ich – etwas verändert in meinem Denken in Bezug auf die Verknüpfung des Einzelnen in einer Gesellschaft. Ich kann den Einzelnen nicht mehr – und will ihn auch ästhetisch nicht mehr – un- also gesellschaftslos denken. Und insofern zeige ich punktuell auch diese Verknüpfung in eine Gesellschaft, die immer auch in einer Zeit verankert ist. In gewisser Weise war sie das in *Liebediener* übrigens natürlich auch, es ist nur nicht so im Vordergrund. Ich denke schon, dass wenn man im Nachhinein, in 50 Jahren so ein Buch noch mal lesen sollte, dann würde man schon sagen, da zu der Zeit hatte sich das plötzlich schon sehr radikal geändert, denn Menschen wohnten plötzlich alleine, was sie 50 Jahre vorher so nicht getan haben. Weder Frauen noch Männer, die, wenn sie alleine lebten, in der Regel dann bei einer Wirtin oder bei einer Vermieterin gewohnt haben oder so, aber nie in dieser Obdachlosigkeit. Ich formuliere das jetzt so, um nicht auf Heideggers Unbehaustheit zu kommen, weil das hier zu weit führen würde. Aber diese Einsamkeit in der Großstadt – und ja nicht nur in Deutschland, das hat nicht speziell nur was mit Berlin zu tun, glaube ich, – sondern ist symptomatisch für die Metropolen in der westlichen Kultur. Das Alleinleben bedeutet eine große Freiheit, aber es ist eine einsame Freiheit und die wiederum befördert natürlich auch die Sehnsucht und auch so etwas wie einen Markt für romantische oder sexuelle Bedürfnisse.

Corinna Schlicht: Aber natürlich ist die Perspektive des Ich immer erstmal eine, die das Außen nicht so deutlich macht. Zumindest so, wie der Roman erzählt ist, ist dieses Ich ja auch sehr in sich gefangen.

Julia Franck: Am gefangensten wohl im *Koch*. Da ist es ja tatsächlich so, dass wir von außen nichts erfahren. Es gibt manchmal die Wortwechsel, durch die man ahnt, dass gar nicht alles stimmt, was diese Erzählerin einem erzählt, dass es sicher auch noch einen Blick auf sie gibt. Mindestens einen und wahrscheinlich sogar mehrere. Aber das ist schon der sozusagen artifiziell naivste – naiv jetzt im besten Sinne – der unschuldigste Blick, der identisch ist nur mit sich selbst und wo ich als Autorin auch außer in diesen kurzen Dialogfetzen nicht wirklich preisgebe, dass es andere Wahrheiten gäbe außer der ihren.

Corinna Schlicht: Diese Einschätzung muss dann ganz vom Lesenden kommen und diese total subjektive Sicht bewirkt dann tatsächlich etwas – Sie haben es vorhin gesagt –, dass ich denke, ich bin in einem David Lynch-Film. Je mehr ich lese, desto mehr kriege ich Angst, denn ich empfinde Beklemmung in dieser Enge, dieser Wahrnehmung, diesem Hotel; mich ängstigt dieses um sich kreisende Ich. Das empfinde ich auch als unglaublich visuell und ich denke, da kreist der Erzählerblick um diese Figur und eigentlich möchte man einmal rausgucken, um sich zu vergewissern, wo man eigentlich steht, um dann auch wieder mit der Figur mitgehen zu können, weil man genau dieses Unbehagen hat und auch dieses Misstrauen, das erzeugt wird.

Julia Franck: Ja, man ist so abhängig von dieser einen Erzählerin. Man ist in einer viel unbedingteren Weise abhängig als bei den späteren Romanen.

Corinna Schlicht: Ich würde gerne noch auf einen anderen Aspekt kommen und zwar zu dem Band *Grenzübergänge*. Da haben Sie in Ihrem Vorwort, Ihre eigene Motivation beschrieben, die ich ganz spannend finde, nämlich die Frage und eigentlich auch so ein bisschen die Forderung an Schriftstellerinnen und Schriftsteller, sich auch zu beteiligen. Da frage ich mich, ob Sie so weit gehen würden, zu sagen, dass Schriftstellerinnen und Schriftsteller irgendwie auch eine Aufgabe haben, zur kulturellen Wirklichkeit Stellung zu beziehen? Ist das etwas, was Sie von Literatur grundsätzlich erwarten?

Julia Franck: (überlegt) Ehrlich gesagt, gar nicht ... (lacht) Ehrlich gesagt, fürchte ich sogar oft engagierte Literatur. Aber Sie haben natürlich Recht, wenn Sie fragen, was es mit dieser Forderung am Ende des Vorworts auf sich hat. Da gab es meinerseits eine Neugier auf die anderen Stimmen. Es gab eine große Neugier auf Texte von den Autoren, die ich als erste und dann auch als zweite und als dritte angefragt hatte. Ich habe ja die Einladung zuerst nur an 20 geschickt und dann, je mehr Absagen kamen, den Kreis immer mehr erweitert. Und ich will nicht sagen, dass bei denen, die jetzt versammelt sind, meine Neugier schon nicht mehr vorhanden war. Sondern die Absage der anderen hat mich – und daraus mache ich in diesem Vorwort ja keinen Hehl – hat mich irgendwie schon enttäuscht. Aber das hat nichts mit einer moralischen Haltung zu tun, dass

ich fände, es wäre der Auftrag der Schriftsteller sich für eine Gesellschaft, für ihre Leser, meinetwegen für die DDR oder für die Grenze zu interessieren. Das meine ich gar nicht, sondern meine Neugier war unbefriedigt, ich war als Leserin unbefriedigt und als jemand, der diese Autoren schätzt und auch gespannt gewesen wäre auf die Vielseitigkeit und Vielfältigkeit, die aus unterschiedlichsten Perspektiven eben durch die Generationen oder durch die Geschlechter entsteht. Und nicht nur bezogen auf Ost und West, sondern auch auf Schriftsteller mit einem noch weiter entfernten Blick auf Deutschland, darauf war ich sehr neugierig und es hätte mir großen Spaß gemacht, eine Komposition entlang meiner Leseneugier zu entwickeln. Dieses Vorhaben – das muss ich jetzt einfach so kritisch sagen – gelingt natürlich nicht, wenn besonders viele Schriftsteller, Schriftstellerinnen absagen, die einer bestimmten Generation in Westdeutschland angehören. Dann gelingt so eine Komposition nicht ganz so, wie man es sich zunächst erhofft hat. Natürlich passiert dann auch etwas, etwas Neues, aber es ist so, wie wenn man ein Orchester bestücken müsste und die Violinen sagen alle ab und dann muss man stattdessen die Violinstimme von Flöten spielen lassen.

Corinna Schlicht: D. h. man könnte das, was ich als Aufgabe bezeichnet habe, ersetzen mit, es wäre eine Chance gewesen? Denn Ihre persönliche Neugier hat ja etwas damit zu tun, welche Chance es gegeben hätte, wenn der Chor, um das Bild aufzunehmen, eine bestimmte Zusammensetzung gehabt hätte.

Julia Franck: Ja, ich hätte mir das schön vorgestellt und das hängt gerade von der Wahl der Instrumente, also der Stimmgeber, ab. Und wenn sozusagen diese Instrumente zum Teil, also nicht nur die spezielle Stimme und nicht nur der spezielle Violinist, sondern wenn alle Violinen irgendwann abgesagt haben, dann wird es schwierig. Natürlich kann man immer noch durch eine Blockflöte oder durch eine Trompete die Violinen ersetzen, es wird dann auch auf keinen Fall weniger bunt, es ist eben nur ein anderes Ensemble, als man es sich vorgestellt hatte. Ein ganz anderes Ensemble.

Corinna Schlicht: Das ist ein schönes Bild. Ich hätte dann noch einen anderen Aspekt; vielleicht eine eher handwerkliche Frage, nämlich die nach der Schreibmotivation. In einem Interview mit dem Börsenblatt über *Die Mittagsfrau* haben Sie mal gesagt, dem Schreiben geht eine Verstörung voraus. Ist das grundsätzlich gemeint?

Julia Franck: Ich würde nicht sagen, dass es ein singuläres Ereignis geben muss, sondern dass es eine verstörende Erfahrung in mir gibt. Oder eine Erfahrung, von der ich wissen möchte, wo sie und warum sie mich verstört hat. Schreiben bedeutet für mich ja nicht nur über etwas zu schreiben, das ich längst weiß, sondern Schreiben bedeutet immer auch einen Prozess der Neugier und

der Suche nach so etwas wie Erkenntnis. Wobei sich die Erkenntnis nicht immer einstellen muss. Schreiben ist ein Prozess, in dem die Neugier und das Wissen-Wollen eine große Rolle spielen. Das Wissen-Wollen, warum beispielsweise in *Rücken an Rücken* die Entscheidung für einen Tod so viel leichter fällt als für ein Leben. Das hat mich interessiert. Auch wenn sie sicher nicht leicht fiel, diese Entscheidung, aber am Ende doch leichter als das Leben. Oder geradezu obliquatorisch, nach seinen (gemeint ist Thomas, Anm. d. Verf.) und Maries Werten oder Lebenssystemen. Mich hat dabei natürlich auch die eigene Konfrontation mit dem Schmerz interessiert. Interessiert klingt jetzt sehr äußerlich, in Wirklichkeit ist es eine ganz starke innere Motivation für mich gewesen, mich in diesem Roman mit der Zusammenballung von Schmerz in meiner Familie zu befassen und herauszukristallisieren, wie eine Abfolge oder hier geradezu eine Zurichtung des Menschen, für die nicht irgendeine einzelne autoritäre äußere Instanz allein verantwortlich wäre, wie diese Zurichtung geschieht. Und wie ich als Autorin währenddessen so dicht dran bleibe, dass ich aus Verantwortung meinem Thema gegenüber, meiner Suche gegenüber, zwar auf viele erzählbare Ereignisse oder Details verzichte, aber nicht darauf verzichte, das Gnadenlose dieser Zurichtung zu beschreiben. Der Aspekt der Gnade taucht in der *Mittagsfrau* auf, aber es wird unter anderem auch in *Rücken an Rücken* – insbesondere auch von Seiten Thomas' – dringend nach Gott gefragt, oder nach einem Konzept, nach der Möglichkeit eines Danach. Der Roman, so wie ich ihn geschrieben habe, offenbart die Erfahrung der abwesenden Gnade und damit auch des abwesenden Gottes. Das klingt jetzt sehr abstrakt, aber das ist für mich der Kern und die Motivation für diesen Roman gewesen. Bevor ich den Roman schrieb, wusste ich, dass es ein schlimmes Buch wird. Während ich es schrieb, spürte ich das auch und als ich ihn, nachdem ich ihn beendet hatte, zum ersten Mal dann als Ganzes in den Druckfahnen und dem anderen Schriftbild wieder las und schon eine kleine Distanz dazwischen lag, war er im Ergebnis das geworden, wovor ich mich einerseits von Beginn an gefürchtet hatte, was ich zugleich aber auch wollte. Und diese Häufung des Grauens, die jetzt zum Teil auch in den Kritiken als Kitsch oder als ungläubhaft abgelehnt wird, die ist ja absichtsvoll. Es ist ja nicht so, dass ich mir darüber nicht im Klaren gewesen wäre, oder dass ich gedacht habe ‚Jetzt nehme ich mal hier noch dieses Pittoreske und dort jenes und mixe das alles irgendwie zusammen‘, sondern es ging für mich tatsächlich um den Vektor der Steigerung von Schmerzerfahrung, die ein Mensch macht. Und die er bis zu einem Grad erträgt, bis zu einem Augenblick erträgt, in dem etwas in ihm kippt, also in dem die Demut und die Fügung in den Schmerz und in das Leiden kippt. Es ist ja nicht einfach nur Schmerz, sondern es ist auch Leiden, Thomas leidet auch. Bei Ella übernimmt der Körper viel an Ausdruck. Soma-tisch überlässt sie ihre Schmerzerfahrungen eigentlich ganz dem Körper – so

weiß man gar nicht so sehr, wie viel sie überhaupt darunter leidet. Während Thomas selbst in den Erfahrungen leidet, die er nur durch Ella erfährt, also in der Empathie, gegen die er sich nicht wehren kann. Inwiefern das Buch gelungen oder nicht gelungen ist, das kann ich im Augenblick natürlich nicht wissen. Die Resonanzen sind inzwischen, den Eindruck habe ich, extrem kritisch und abwehrend dem Buch gegenüber. Manches davon habe ich erwartet. Ganz so geschlossen hatte ich es mir aber nicht vorgestellt. Ich hatte schon gehofft, es würde zumindest einer erkennen, dass da eine Absicht drin liegt. Das Verwenden dieser Gedichte zum Beispiel, das ist ja schon auch literarisch ein ganz anderes Verfahren, ganz anders als in allen meinen anderen Romanen zuvor. Ich hatte angenommen, dass das gesehen wird und dass das nicht einfach nur als ‚Jetzt nimmt sie sich mal noch Gedichte vom Onkel‘ abgetan wird, sondern dass das wirklich als ein bewusstes literarisches Verfahren erstmal angenommen wird. Oder dass gefragt wird ‚Was macht sie eigentlich damit? Was passiert da? Inwiefern knüpft sie diese Gedichte ein? Warum macht sie das wohl? Welchen Sinn hat es, für die Figur eines Thomas? Darf er Gedichte schreiben? Hätte er genauso gut ein Stummer sein können? Einer, der einfach nur vor sich hinspricht, plaudert, schweigt?‘ Diese Dinge hätte man fragen können, aber ich glaube, der offene Blick für den Roman kommt nicht mehr. Ich glaube, auf den Roman *Rücken an Rücken* ist in den großen Feuilletons keine andere Resonanz mehr zu erwarten. Das ist natürlich schlimm für das Buch, weil das Buch so bestimmte Leser gar nicht erst bekommen wird. Also bestimmte Leser, die sich unter Umständen für dieses Thema interessieren würden, für das ich mich da interessiere, die können sich jetzt zumindest aufgrund dieser Feuilletonmeinung dafür gar nicht mehr interessieren. Also, ich hätte keine Lust, ein Buch zu lesen, über das ich all diese kritischen Anmerkungen gelesen hätte.

Corinna Schlicht: Ich glaube, wenn so ein Text abgelehnt oder nicht gemocht wird, ist ein Grund dafür auch, dass er in drastischer Weise Schmerz erzählt. Und dass er mich als Leserin auch zwingt, in den Schmerz zu gehen. Und ich glaube, *Rücken an Rücken* ist der tatsächlich emotionalste ihrer Texte, als dass er ohne Emotionalität nicht lesbar ist. Ich muss mich auf einen bestimmten Modus einlassen und ich glaube, das erzeugt ganz schnell Affekte der Ablehnung. Und dann muss man sich fragen, ob man wirklich diesen Text ablehnt oder lehnt man eigentlich das Gefühl ab, dass sich einstellt, wenn man ihn liest.

Julia Franck: Ja, ich glaube auch, dass das bei der Rezeption des Romans eine wichtige Rolle spielt. Ob der überhaupt lesbar ist. Und bis zu welchem Grad ist er lesbar? Und in welchem Maß schieben sich die Emotionen oder die Affekte gegen das Lesenmüssen oder gegen das Lesensollen, gegen das Schmerztragen. Das sind ja so verschiedene Schichten, die sich alle in gewisser Weise

gegen den Text richten, von außen. Und das war mir auch bewusst. Insofern könnte man jetzt im Nachhinein überlegen und gerade auch weil ich so offen über dieses Bewusstsein mit dem Verlag gesprochen habe, könnte man eher überlegen, ob der Verlag das vielleicht noch in gewisser Weise expliziter über Klappentext und solche Sachen kommunizieren müsste. Während er nach außen natürlich immer so ein bisschen kaufmännisch, verlagsmäßig so tut, als ob das ja eigentlich doch eine Familiengeschichte sei und Familiengeschichte klingt eben letztlich doch nach einem geselligen Roman. Und Geselligkeit ist oft mit Wohlfühlen verbunden. Deshalb verknüpft man, glaube ich, bei dem Signal Familiengeschichte erstmal etwas anderes. So war der Verlag für mein Empfinden nicht deutlich genug in Bezug auf die Natur des Textes. Und ich glaube, man tut damit möglichen Lesern auch keinen Gefallen, indem man das verschweigt. Weil ich mir vorstellen kann, dass die Leser, die sich auf eine Familiengeschichte mit kleineren Abgründen freuen, wo es sich aber doch irgendwie ein bisschen die Waage hält, für die ist der Roman nicht möglich. Und die wenigen anderen kommen gar nicht erst dazu, weil die sich wiederum für eine Familiengeschichte nicht unbedingt interessieren.

Also meine Zwillingsschwester zum Beispiel, die sagt ganz klar, Lars von Trier ist für sie totaler Kitsch. Das könne sie nicht. Und Kitsch ist ja auch eigentlich immer das Wort, womit wir uns den Film oder das Buch im Zweifel vom Leibe halten können (lacht) ... Da haben wir jetzt auch schnell eine ästhetische Kategorie gefunden, vermeintlich. Wobei ich mich jetzt so langsam, das muss ich auch sagen, anfangs richtig für Kitsch zu interessieren. Was fasst diese Kategorie ästhetisch eigentlich genau, wie funktioniert sie? Denn es hat ja eine ganz starke Funktion, als Wort. Hat es aber auch einen Inhalt oder ist es nicht nur Funktion? Das interessiert mich enorm. Wann wird es zum Beispiel Kitsch und wann wird es Pathos oder Schmerz genannt?

Corinna Schlicht: Neben dem Feuilleton spielen ja auch Wettbewerbe und Literaturpreise in der literarischen Öffentlichkeit eine Rolle. Sie selber haben ja auch an Wettbewerben teilgenommen, *Open Mike*, Klagenfurt, Sie haben da Erfahrung, haben den *Buchpreis* bekommen und auch viele andere Auszeichnungen. Meine Frage geht sozusagen in zwei Richtungen, einerseits würde mich interessieren, was das für Sie persönlich heißt – eine ausgezeichnete Schriftstellerin zu sein, wenn man mit solchen Preisen bedacht wird. Und auf der anderen Seite interessiert mich aber auch Ihre Einschätzung, wie wichtig solche Wettbewerbe eigentlich, um sich als Schriftsteller zu etablieren oder auch wahrgenommen zu werden, sind.

Julia Franck: Insbesondere in den ersten Jahren und auch vor *Der neue Koch* war der Wettbewerb in meinen Augen die einzige Möglichkeit, in diesen Litera-

turbetrieb vorzudringen. Überhaupt zu schauen ‚Gibt es ein Echo?‘ Das Schreiben für sich allein, das kann man ja über Jahre und Jahrzehnte betreiben. Aber, als ich Mitte 20 war, kam dann eine Neugier nach dem Echo dazu. Insofern war der *Open Mike* eine große Chance für mich. Davor hatte ich schon bei einem kleineren Wettbewerbchen in Berlin, der damals von der *Neuen Gesellschaft für Literatur* ausgeschrieben worden war, gewonnen. Das war ein sehr kleiner Rahmen. Aus all den Einsendungen und derer hatten sie glaube ich nur 200, haben sie drei Autoren ausgesucht, die dann ihre Texte vorlesen sollten, auf einer Bühne und später wurde eine kleine Broschüre gedruckt, das war 1994. Als ich da ausgewählt wurde, empfand ich es einerseits als Glück, zugleich überkam mich aber auch eine wahnsinnige Angst, und zwar vor dem Vorlesen. Das Schreiben war für mich bis dahin immer der größtmögliche Rückzug – nicht im Sinne einer Mimikry, einer Verstellung nach außen, sondern eines nicht als Körper in Erscheinung treten Müssens, nicht als Körper im Raum stehen Müssens. Für mich war das Schreiben, gerade auch in Abgrenzung zu den anderen Künsten, die in meiner Familie verbreitet waren, die Ausdrucksmöglichkeit, die mir einerseits am differenziertesten erschien und andererseits als einziges nicht dadurch lebte, dass sie auf Bühnen sichtbar ist. Und ich war ein extrem schüchterner Mensch, was Bühnen anbelangte. Nicht in Freundschaften oder so, aber was Bühnen anbelangt, war ich extrem schüchtern und das hat mich die ersten Jahre, also in den 1990er Jahren, hat mich das wahnsinnig gemacht. Ich habe damals vor Lesungen extreme Angst gehabt. In dieser Angst stecken natürlich gleichzeitig der Wunsch und die Sehnsucht danach, irgendein Echo mit einem Text zu bekommen, mit diesem Text auch zu sprechen. Und Gesprochenes ist natürlich dann überprüfbar, wenn es ein Echo gibt, weil das Echo nicht unbedingt in dieselbe Richtung weisen muss, wie man den Text losgeschickt hat. Insofern waren diese ersten beiden Preise für mich wahnsinnig wichtig. Nicht nur, um diese Bühne zu erklimmen und dabei diese Angst zu durchstehen, sondern im Nachhinein auch, weil ich durch den *Open Mike* die Möglichkeit bekam, als ich – noch immer unverlangt – die ersten Erzählungen an Verlage schickte, eine individuelle Resonanz zu bekommen. Während viele Autoren, und ich hatte das vorher von Freunden gehört, mit denen ich mal in einem Schreibkreis war, nur anonyme Antwortkarten bekamen. Durch meine Großmutter, die ja erst vor zwei Jahren gestorben ist und mit der ich einen relativ engen Kontakt hatte, hätte es sicherlich, da sie befreundet war mit Heiner Müller und Karl Mickel auch Christa Wolf, Volker Braun, Langhoffs usw. gut kannte, die Möglichkeit gegeben, Kontakte zu knüpfen. Aber das fand ich absolut indiskutabel und für mich würdelos, weil ich der festen Überzeugung war, dass es über Beziehungen der schlechteste Weg ist, um in den Literaturbetrieb zu kommen. Ich wollte – und darauf legte ich ganz großen Wert – ich wollte unbedingt wissen, dass es der Text allein ist.

Insofern war der *Open Mike* auch der ideale Wettbewerb, weil hier die Vorauslese ja erstmal gemacht wird, ohne dass irgendjemand das Geschlecht, die Herkunft, das Alter des Autors kennt. Dadurch, dass die Texte kodiert werden, weiß der Lektor ja nichts, der kennt nur den Text. Und das hat mich überzeugt, dass das mit so einem Wettbewerb gehen müsste. Dass das dann sofort klappte, war natürlich großes Glück. Später, den Klagenfurter Wettbewerb, auf den hätte ich lieber verzichtet, im Vorfeld und währenddessen, weil ich da eine maßlose Angst hatte. Ich konnte wirklich kaum die Treppen zu diesem Sendesaal hochgehen, und Angst hat in dem Fall ja auch gar nichts mehr mit einer rational möglichen Reflexion dieses Zirkus, der da veranstaltet wird, zu tun. Ich hatte den Wettbewerb ja so und so oft vorher im Fernsehen gesehen und auch einen gewissen geradezu sportlichen Spaß dabei entwickelt zu beobachten, wie die Kritiker ihre Positionierung untereinander auffächern und aufstellen, und ich erkannte natürlich relativ früh, dass die Texte dabei oft nur Instrumente sind, für die eigene Positionierung. Das hilft aber in dem Augenblick dann nichts, wenn man selbst dorthin geht. Mich hat das wirklich fast zum Atemstillstand gebracht. Danach war ich froh, dass es keinen Wettbewerb mehr gab, für den ich mich hätte bewerben sollen oder müssen. Und den wird es auch nicht mehr geben. Das ist für mich eine sehr große Erleichterung, auch wenn das bedeutet, dass es dann keine Preise mehr geben wird. Ich kenne Autoren, Kollegen, die sind zweimal nach Klagenfurt gefahren. Das würde mir im Traum nicht einfallen. Das soll jetzt nicht heißen, dass ich einem jungen Autor die Teilnahme nicht empfehlen wollte, denn auf der anderen Seite führte ja auch für mich als Autorin in gewisser Weise kein Weg daran vorbei. Erst dieses sich einer Öffentlichkeit Aussetzen macht es überhaupt möglich, gelesen zu werden. Man wird nicht wahrgenommen, wenn man das Geschriebene nicht zu Gehör bringt. Dann gibt es den Text nicht in der Reibung mit der Wirklichkeit, dann fehlt dem Text eine Qualität. Nicht seine originäre, aber eine Qualität.

Corinna Schlicht: Frau Franck, wir danken Ihnen für das ausführliche Gespräch.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/76570

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220824-144342-2

Ersch. in: Schlicht, Corinna; Marsch, Eva (Hrsg.) Von Geschichten, die ausziehen, das Leben zu erkunden: Einblicke in Julia Francks Erzählwelten.

Mit einem Interview mit Julia Franck. S. 41-52

Alle Rechte vorbehalten.