

Fiktionen auf der anderen Seite der uns bekannten Realität

Ein Gespräch mit Klaus Zeyringer, Ruth Anderwald + Leonhard Grond

Klaus Zeyringer lebt in Pöllau (Oststeiermark) und München, ist österreichischer Publizist, Literatur- und Kulturwissenschaftler, war Professor für Germanistik, moderiert in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Im Springer Verlag veröffentlichte er Ende 2020 sein *Schwarzbuch Sport*; im Frühjahr 2022 wird sein aktuelles Buch *Im Untergeschoß des Weltgeschehens. Vermischte Meldungen, Faits Divers – eine kleine Geschichte des Pressewesens* bei S. Fischer erscheinen.

Wir haben mit ihm über unser aktuelles Projekt, *Taumel* und die Hintergründe zu Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*¹ gesprochen.

Ruth Anderwald + Leonhard Grond:

Vielen Dank, dass du dir Zeit nimmst. Wie du weißt, arbeiten wir an einem Projekt, bei dem es um das Navigieren im Unbekannten geht, und darum, auf welche Art und Weise man gemeinsam navigieren kann. Das bauen wir als Artist Novel, d.h. wir bauen einen Roman, und aus dessen Genesis werden wir gewisse Teile auskoppeln, etwa in Form von Performances. Wobei wir Einiges aufgrund der Pandemie “auf der anderen Seite” – in Online-Formate umbauen müssen, wie eben auch unser Gespräch.

Klaus Zeyringer:

Das wir genau so eine „andere Seite“-Situation haben, entspricht ohnehin euren ursprünglichen Ideen und Vorgaben. Ihr könnt das, was wir als real empfinden, hier durchaus umbauen, so dass eine andere Realität entsteht. Wenn ihr mich also z.B. in steirische Trachtenkleidung steckt, dann schafft ihr eine andere Realität, von der man nicht mehr wissen kann, ob sie einer Lebensrealität entspricht oder nicht. Wir nehmen sie dann, entweder als Realität oder als Verkleidung der Realität wahr, und das hängt wahrscheinlich von einigen wenigen Signalen ab. Denn jemand, der euch und mich nicht kennt und mich dann in steirischer Trachtenkleidung sehen würde, denkt sich da nichts oder anderes dabei, als wenn es aber jemand wäre, der mich, euch beide oder uns drei kennt. Da würde sich der Mensch durchaus etwas denken, d.h. es ist sehr kontextabhängig.

¹ Alfred Kubin, *Die andere Seite* (München/Leipzig: G. Müller, 1908).

LG + RA:

Wenn wir gerade auf den Kontext des Romans *Die andere Seite* zu sprechen kommen: Da gibt es einen theoretischen Hintergrund, der uns schon länger beschäftigt, die Theorie von Kazimierz Dąbrowski (1902 - 1980). Wir betrachten aber Theorien unter anderem auch als Les- oder Interpretationsmöglichkeiten der Realität, als wissenschaftliche Erzählung, sozusagen.

In unserem Projekt *Gemeinsam durch den Taumel* überlegen wir, wie man das Potential des Taumels, also einer Situation der Unsicherheit und Ungewissheit kreativ und konstruktiv nutzen kann. Daraus erschließt sich: Aus psychologischer Sicht nehmen wir eher einen positivistischen Blickwinkel ein, auch auf Kubins Buch, was er selbst sicher nicht so gesehen hätte. Im Gegensatz zu gängigen Interpretationen, lesen wir das Buch weniger aus psychoanalytischer Sichtweise, sondern nehmen uns heraus, das Buch nach der Theorie der „positiven Desintegration“ von Kazimierz Dąbrowski zu verstehen. Gemeinsam mit Abraham Maslow, mit dem er in Austausch stand, gilt Dąbrowski als einer der Begründer der positiven Psychologie, die sich weniger auf die Schwächen, als auf die psychologischen Stärken des Menschen fokussiert. Kurz gefasst besagt Dąbrowskis Theorie der positiven Desintegration, dass Spannungen und Ängste bis zu neurotischem oder gar psychotischem Verhalten notwendig für das Wachstum der Persönlichkeit sind. Heute vor allem für die Begabungsforschung und differentielle Kinderpsychologie relevant, wird diese Fähigkeit desintegrative Prozesse in positiv empfundene Persönlichkeitsentwicklung umzusetzen mit bestimmten Überreaktionen auf Reize oder Übererregbarkeiten in Verbindung gebracht, die (kreativ) begabte Menschen besitzen. Damit eine solche Krise tatsächlich zur Weiterentwicklung führt, muss sie, nach Dąbrowski, eine schwere Lebenskrise (eine sogenannte multi-level crisis) hervorrufen, die sich, wie der Name schon sagt, auf viele Ebenen der Persönlichkeit und des Lebens auswirkt. Diese Krisen können aber auch destruktiv werden, sollten interne und externe Faktoren, also das Entwicklungspotential der Person und die Ressourcen der umgebenden Lebenswelt (z.B.: sozial, finanziell) nicht ausreichend und unterstützend vorhanden sein. Menschen, denen es ihr Leben lang nicht gelingt, eine solche positive Desintegration zu durchlaufen, können, laut Dąbrowski, ihr ganzes Leben in einem Zustand der „Primärintegration“ bleiben, in dem es ihnen an echter Individualität und Autonomie mangelt. Betrüger und Politiker nennt Dąbrowski da beispielhaft als Berufsgruppen, die solche Menschen anziehen.

Alfred Kubin hat sein Buch sehr rasch in einer persönlichen Krisensituation, ausgelöst durch den Tod seines Vaters und einer Blockade in seiner visuell-künstlerischen Arbeit, geschrieben. Er selbst sagt dazu in *Dämonen und Nachtgesichte*: „*Die andere Seite* steht im Wendepunkt einer seelischen Entwicklung und deutet das versteckt und offen an vielen Stellen an. Ich gewann während ihrer

Verfassung die Erkenntnis, dass nicht nur in den bizarren, erhabenen und komischen Augenblicken des Daseins höchste Werte liegen, sondern, dass das Peinliche, Gleichgültige und Alltäglich-Nebensächliche dieselben Geheimnisse enthält.“²

Wir deuten Kubins Umstände aber nicht nur hinsichtlich Dąbrowskis Theorie. In Bezug auf unser Projekt interessiert uns, dass er seine persönliche Krise mit der Darstellung einer krisenhaften Gesellschaft, einer unsicheren Geografie und einer taumelnd retro-utopischen Staatsform, die bis zum Tod des Staatsgründers führt, verbindet. Hier, so könnte man es lesen, verbindet er die Elemente seiner Krise als Künstler und Sohn mit der Ungewissheit einer gesellschaftlichen und politischen Zeit der Veränderung. Ins „Traumland“ dürfen etwa nur Dinge importiert werden, die vor den 1860ern geschaffen wurden, als die habsburgische Monarchie noch ungeteiltes Herrschaftsgebilde und Einheitsstaat war. Das ist also unser Ausgangspunkt und Anschlusspunkt an das Vorgängerprojekt, *Der Taumel - eine Ressource*, und unsere Perspektive auf das Werk. Mit dir möchten wir darüber sprechen, was dieses Buch und die Krise, die darin beschrieben wird, für die heutige Zeit bedeutet. Wie kann man *Die andere Seite* auf heute bezogen lesen? Letztlich ist es ein recht aktuelles Thema, welches uns in diesem Zusammenhang auch noch beschäftigt: Der Zusammenbruch von Demokratien und die Auflösung von Herrschafts- und Hegemoniesystemen. Aber wie siehst du das?

KZey:

Gleich zu Anfang muss ich euch enttäuschen. Wie ihr wisst, schreibe ich zur *Geschichte der vermischten Meldungen*³, und kann euch berichten: Die Zeiten sind schon immer von allen möglichen Katastrophen und den daraus entstehenden Rückzugs-Fluchtbewegungen durchzogen gewesen. Es hat Frösche und Blut geregnet, und es hat etwa Seuchen wie die Pest gegeben. Die Menschen haben sich daraufhin, wie im *Il Decamerone*, zum Erzählen zurückgezogen.⁴ Die Konstante durch die Zeit hindurch ist dabei, dass wir immer wieder und immer noch glauben, in unserer Welt sei manches noch nie dagewesen. So sind wir dann höchst irritiert, wenn wir unser Leben gestört finden, dabei ist die Situation selbst nicht neu, höchstens sind es die Möglichkeiten, die wir haben, um zu gestalten. Ein weiteres Beispiel ist der Vulkanausbruch auf Island, bei dem die Leute plötzlich nicht mehr fliegen konnten und sehr irritiert waren, dass so etwas im Jahr 2010 noch passieren kann. Was *Die andere Seite* betrifft, möchte ich aber zunächst aus der Perspektive der

² Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgeschichte* (Dresden: Carl Reissner Verlag, 1926)

³ Klaus Zeyringer, *Im Untergeschoß des Weltgeschehens. Vermischte Meldungen, Faits Divers – eine kleine Geschichte des Pressewesens* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2022)

⁴ Giovanni Boccaccio, *Decameron* (Hermannstadt: Schiller Buchhandlung Verlag 1997), <https://www.projekt-gutenberg.org/klabund/decamero/decamero.html>.

Literaturwissenschaft sprechen. Dabei geht mein Wissenschaftsbegriff in diesem Kontext – soweit man von bestimmten Gewissheiten innerhalb der Literaturbetrachtung ausgehen kann – in Kombination mit bestimmten, geltenden Übereinkünfte, die jedoch historischen Veränderungen unterworfen sind. Ein einfaches Beispiel: Shakespeare galt in Deutschland bis 1771 als schlechter Autor und Dramatiker. Im Zuge der literarhistorischen Entwicklung wurde er dann jedoch geradezu wie ein Prometheus gehandelt. Das zeigt, dass Wertungen historisch höchst wandlungsfähig sind, was man gelegentlich, wie in der aktuellen Situation vergisst, weil man der Meinung ist, es gäbe so etwas wie eine „ewige Qualität“.

Was aber die Lese- und Interpretationsmöglichkeiten anbelangt: Im Grunde gibt es genauso viele Möglichkeiten der Interpretation wie es Leser und Leserinnen gibt. Dieses Phänomen fällt wiederum in den Bereich der Lesesozialisation oder der Literatursoziologie.

In meinen Augen sollte zunächst einmal der literarische Rahmen des Romans bedacht werden. So handelt es sich hierbei um Literatur, das Werk klassifiziert man als Roman und damit ist es Fiktion. Allerdings sei hinzugefügt, dass dies zwar für diesen Roman selbstverständlich ist, aber dies gilt nicht immer und nicht für alle literarischen Texte als selbstverständlich. Der literarhistorische Rahmen *Der anderen Seite* zeigt, dass der Roman in einer langen Tradition steht. Was den Kontext der Stadt betrifft, geht das sogar zurück bis zu den frühesten Erzählungen der Menschheit.

An dieser Stelle möchte ich ein Buch erwähnen, das euch vielleicht behilflich sein könnte: *Mensch – Woher wir kommen, wer wir sind, wohin wir gehen* von Kurt Kotrschal. Der Autor ist ein mit dem Österreichischen Wissenschaftspreis ausgezeichnete Evolutions- und Verhaltensforscher, der beschreibt, wie die Evolution und das Verhalten des Menschen manches bedingt. Er war lange Zeit Vorstand des Konrad-Lorenz-Instituts⁵, stand den Texten von Konrad Lorenz jedoch äußerst kritisch gegenüber. Als Evolutionsbiologe erklärt er, wie sich menschliche Gesellschaften entwickelt haben. Sehr entscheidend dabei ist, erstens, dass zu dieser Entwicklung das Erzählen gehört, und zweitens außerdem die Frage, was über, neben, hinter unserer Welt ist, was es da noch gibt, das wir nicht sehen. Das ist sogleich die Frage nach einer „anderen Seite“, einer eventuellen Parallelwelt, die man literarhistorisch in so gut wie allen alten Mythen findet. Es geht dabei, wie bei Homers Troja, um lange Erzählungen, die im Rahmen der Literaturgeschichte immer wieder zu finden sind. Das konkretisiert sich dann in den Utopien, die seit der Antike immer wieder auftauchen und sich meist auch mit topografischen Vorstellungen und Anordnungen verbinden. In Bezug auf die Stadt fällt mir da auch das himmlische Jerusalem der christlichen Vorstellung ein, welches irgendwo auf der

⁵ <https://www.kli.ac.at/>

anderen Seite ist. Damit verbunden sind ganz konkrete Bilder, wie wir ja auch kunsthistorisch wissen. Das sind frühe Vorstellungen von einer anderen Seite, einer anderen Welt, die sich mit topografischen Erzählungen verbinden. Diese topografische Ordnung oder Anordnung braucht man für das Erzählen. Das kumuliert in der Aufklärung, wo besonders intensiv versucht wurde eine andere Welt zu imaginieren oder zu finden. Die Vorstellung des Eldorados aus Voltaires *Candide* ist so eine Vorstellung der anderen Seite, der anderen Seite der uns bekannten Realität.

Was letztlich in Bezug auf Alfred Kubin wesentlich ist, ist der Kontext der Romantik, denn er vollzieht eine Weiterschreibung von Vorstellungen der Art Schauerromantik. Wenn man es genau nimmt, müsste man nun auch noch den Literaturbetrieb seiner Zeit zusätzlich analysieren.

RA:

Hier möchte ich einhaken: Die Weiterschreibung der Romantik ist ja daher besonders interessant, weil im ganzen Roman die Utopie eine rückwärtsgerichtete ist. Es ist ja auf eine Vergangenheit ausgerichtete Utopie. Wie siehst Du das?

KZey:

Ich lese das nicht unbedingt so, dass das Kubin in die Vergangenheit setzen würde. Der Roman wird ja auch als eine Art von Apokalypse gelesen, daher kann das Werk nicht allein rückwärtsgerichtet sein, sonst wäre der Erzähler ja nicht mehr da. Wie bei den meisten dieser Vorstellungen ist das zugleich zeitgebunden an das, was man aus der Vergangenheit erfahren hat und weiß oder zu wissen glaubt. Das bedeutet, es steht mit der Sozialisation und den entsprechenden Erfahrungen der Zeit in Verbindung. Bei dieser Art von Erzählung ist es also nicht immer ganz sicher, in welche zeitliche Richtung sie sich wendet. Die Grundvoraussetzung von Utopien ist, dass sie aus der Zeit herausgenommen werden und sie ja nicht konkret zeitlich in unserer Lebensrealität, Präsens oder Vergangenheit, verankert sind. Das ist eben die andere Seite, und das Wort Utopie meint, im Wortsinn, den wir heute Utopien geben, auf jeden Fall die Zukunft mit. Insofern wir eine Utopie meinen, die sich in der Vergangenheit abgespielt hat, müssen wir sie ausdrücklich und wörtlich als rückwärtsgerichtete Utopie betiteln. Oder aber wir sind der Meinung, dass es Paralleluniversen in der Vergangenheit gegeben hat. Aber meist steht selbst solch eine rückwärtsgerichtete Utopie in Zusammenhang mit einer Zukunftsperspektive und sie ist in einer Form mit der bekannten Lebensrealität verbunden.

In der Romantik ist der Übergang zwischen den Welten oft fließend. Der Übergang von der einen auf die andere Seite besteht dann aus einem klassischen Erzähltrick, wie man ihn etwa bei E.T.A. Hoffmann findet: Du hast zuerst eine ziemlich realistische Beschreibung einer Gasse in Berlin, in der sich das damalige Leben abspielt. Dann geht die Figur in ein Haus, ein Haus aus der damaligen Zeit, und da gibt es dann einen bestimmten Raum, das ist oft der Keller oder der Dachboden, wo es eine seltsame Tür gibt, die auf die andere Seite führt. Diese Form der Verbindung existiert auch bei Kubin.

RA + LG:

Bei Hoffmann ist diese andere Seite auch räumlich viel näher an der Realität. Sie ist zwar abgetrennt, aber dennoch viel unmittelbarer im Leben des Protagonisten oder der Protagonistin. Bei Kubin haben wir diese Reise, diese geographische Differenz, durchaus auch so ähnlich wie du das beim Hoffmann beschreibst. Als in seiner Zeit verhaftet, wird das Buch, wie gesagt, gern psychoanalytisch mit Freud interpretiert, etwa zuletzt in Michael Obsts Oper *Die andere Seite*, 2010. Dazu lädt auch der Name eines der Hauptdarsteller ein, das „Traumland“. Daraus ergibt sich die Frage: Wie geht man künstlerisch-literarisch mit einer Geografie (oder einer Stadt wie Perle) als einer der Hauptcharaktere eines Romans um? Was bedeutet es, eine Geografie, eine Architektur zum Darsteller zu machen? Vergleiche aus der Literatur gibt es viele: Italo Calvinos *Unsichtbare Städte*, Robert Menasses *Hauptstadt*, Franz Kafkas *Schloss*. Uns beschäftigt das aber auch im Kontext von Theodor Herzls *Altneuland*, der ja auch ein „leeres Land“ für seinen „Traumstaat“ vorgesehen hat und für den er ebenfalls eine deutsche Sprach- und Kulturhegemonie imaginiert hatte. Das ist also auf jeden Fall ein Teil, den wir in unserer Adaption verändern wollen, aber nicht ohne das Bedürfnis Kubins, eine Geografie zu idealistisch und kapitalistisch zu „erobern“, besser verstehen zu lernen.

KZey:

Es ist allerdings eine durchaus übliche Strategie, die andere Seite tatsächlich exotisch weit weg zu platzieren, indem die Figur auf die andere Seite der Welt fällt und dann plötzlich komplett anderswo auftaucht. Beim Spiegelmotiv haben wir auch das Eintauchen in die andere Seite. Dort wird dann das Weggehen besonders interessant, aber da kommen wir vielleicht später noch dazu.

Wenn ich mich richtig an *Die andere Seite* erinnere, gibt es da ebenso eine Art von Bindung an das uns Bekannte. Die meisten Utopien arbeiten immer wieder mit vielen Bausteinen der uns bekannten Lebensrealität. Die werden dann oft gewandelt, umgebaut, umstrukturiert, erhalten neue Funktionen, etc.

Was nun das literarische Umfeld anbelangt, sind Utopien im Laufe der Kunst- und Literaturgeschichte insbesondere in Umbruchzeiten zu bemerken. Zur Zeit des 30-jährigen Krieges etwa gab es im deutschen Sprachraum die Schäfereien. Man versetzte sich in einer Art Fluchtbewegung der Imagination auf das Land, um dort unbehelligt vom Krieg seinen Ideen Ausdruck zu verleihen. Auch zu Zeiten Alfred Kubins, also um die Jahrhundertwende um 1900, lag dieses Gefühl sehr stark in der Luft, war in den Köpfen der Menschen verankert, dass sie in einer Art Umbruchzeit lebten. Dieses Gefühl des Fin de Siècle findet man auch bei Hugo von Hofmannsthal, bei Leopold von Andrian, insbesondere bei Autoren aus dem Raum der Habsburgermonarchie. Der weitere Kontext, in dem Kubins Werk von 1908 zu sehen ist, ist geprägt von seiner engen Verbindung zu Herzmanovsky-Orlando, beobachtbar am Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern, der ab 1903 stattgefunden hat. Prägend war sicherlich auch Herzmanovsky-Orlandos Roman *Scoglio Pomo oder Rout am fliegenden Holländer*⁶. Hier gibt es topographisch schon eine andere Seite, die adriatische Insel Pomo, von der keiner mehr weiß, wo sie seit ihrem Verschwinden verblieben ist, und die von der Figur Zois wiedergefunden und als Partystätte genutzt wird. Herzmanovsky-Orlando, der in meinen Augen lustiger, schräger und skurriler als Kubin ist, ruft in diesem Zusammenhang auch die Figur des Professor Giekhase ins Leben und lässt sie jeden Tag tüchtig lernen, damit sie die selbst-erfundene Sprache, mit der man endlich alles sagen könnte, was man mit der vorhandenen nicht ausdrücken kann, nicht verlerne.

Soweit der literarhistorische Kontext. Letztendlich meine ich aber schon, dass Kubins Krise der Anlass dafür war, zu schreiben. Aber das ist sicherlich nicht der einzige Anlass, und es gibt sehr viel, das in dieses Werk mit hinein spielt.

RA:

Als Künstler*innen sehen wir das auch als Anlass, in ein anderes Medium zu wechseln, wenn man im eigenen gerade nicht weiterkommt. Es bewirkt eine Art Übersetzung, die dem eigenen Verständnis dient. Als hätte Professor Giekhase seine eigene Sprache vergessen und müsste sich eine

⁶ Fritz von Hermanovsky-Orlando, *Scoglio Pomo oder Rout am fliegenden Holländer* (Salzburg: Residenz Verlag 2007), <https://www.residenzverlag.com/buch/scoglio-pomo-oder-rout-am-fliegenden-hollander>.

andere nehmen, um sich an seine wieder erinnern zu können.

KZey:

Das ist sogar sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht besonders ungewöhnlich. Ab den 1850ern war in der französischen Moderne, wie etwa bei Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine und Arthur Rimbaud, die Verbindung zwischen bildender Kunst und Literatur besonders stark. Das hat Kubin mit Sicherheit rezipiert, und es war in seiner Zeit nicht ungewöhnlich, dass einer, der in der bildenden Kunst zu Hause ist, sich dann hinsetzt und einen Roman schreibt.

LG:

Kommen wir noch einmal auf das Krisenhafte zu sprechen: Was meinst du, warum hat der Mensch so ein starkes Bedürfnis Krisen aufzuzeichnen? Du beschäftigst dich mit deinem aktuellen Buch auch damit.

KZey:

Das hat damit zu tun, was Literatur kann. Josef Haslinger, der sich in seinem autobiographischen Buch *Mein Fall* mit seinem Missbrauch im Stiftsinternat Zwettl auseinandergesetzt hat, antwortete Folgendes auf die Frage, was ihm die Literatur und das Schreiben gebracht hätte: „Ich habe das zur Sprache gebracht, und damit wurde es zur Realität und handhabbar“. Indem man also etwas zur Sprache bringt, kann man damit umgehen und man schafft sich dadurch eine Form von ausformulierter Realität, mit der man umgehen kann, die nicht länger in der Schwebelage oder unsicher ist. Der wesentliche Punkt hierbei ist also, dass man sprachlich etwas punktuell fixieren kann. Insofern könnte das auch für Kubin eine Möglichkeit gewesen sein, sich besser oder anders mit seiner Situation auseinanderzusetzen. Doch ich möchte eher nicht weiter auf die meiner Ansicht nach problematische, da schwer beweisbare, psychoanalytische Sichtweise eingehen.

Viel eher fällt mir da ein, dass man zudem Ängste und Spannungen aufschreibt, damit man damit umgehen kann, als ob man sie damit bannen würde. Beim Bannen handelt es sich um ein altes, kulturhistorisches Phänomen: Man macht etwas sichtbar, sprechbar und glaubt dadurch habe man es gebannt.

Ein dritter Aspekt ist sicherlich eine Art Lust an Ängsten und Sensationen. Wenn die Ernte gut ist, stellt das keine Sensation dar, eher wenn es Frösche regnet. Das sind wiederum Phänomene, die wir heute aus Tratsch und Klatsch, oder eben den vermischten Meldungen kennen. Wir tratschen eher über das, was negativ ist, denn das Positive muss man ja nicht besprechen. Ich meine, dass das auch Kurt Kotschal in seinem *Mensch: Woher wir kommen, wer wir sind, wohin wir gehen*, welches 2020 erschienen ist, verhaltensgeschichtlich betrachtet.

RA:

Diese Lust an der Angst oder am Kontrollverlust, bringt der Taumel mit sich. Es spielt keine Rolle, ob dieser lustvolle Kontrollverlust im Vergnügungspark, in der Kunstbetrachtung, -ausübung oder beim Berauschen durch Substanzen stattfindet. Selbst das Lesen eines Buches ist eine Art von Kontrollverlust, denn, wenn man ein Buch liest, muss man sich schließlich dem Erzähler anvertrauen.

Wir aber möchten nun zu einem weiteren Aspekt bei Kubin übergehen. Das Aufnehmen von Bildern, sei es via Film-, Foto- oder Handykamera, entspricht in unserem Verständnis der künstlerischen Praxis einem ständigen Modellieren von Wirklichkeit. Kubin hat das für seine künstlerische Arbeit in *Fragment eines Weltbildes* 1939 so formuliert: Der Mensch sei „vor allem begabt, seine unfaßbare, schwankende Wirklichkeit umzuschaffen in ein Unwirkliches, das wir Welt nennen, und in seine zahllosen, bedeutsamen Beziehungen zu ihr. [...] Sinngeben ist eigentlich sein Tun, und in allen Bildern, in allen Dichtungen, in aller Musik zeigt sich dieses Tun noch um die Fähigkeit, ein dunkles Gefühl klar und zusammenhängend nach außen zu stellen, vermehrt. Es sind die Künstler im weitesten Sinn genommen, wozu ich Religionsstifter, Heroen, ja selbst Staatsmänner noch zähle, welche das Hervorragendste, weil gesteigert Unwirkliche schaffen. [...] Der chaotische Abgrund, es ist unser eigener, in seinen unausgesetzten Verwandlungen, frißt ohne Unterlaß an der Welt und der halluzinierten Scheingröße unseres Ich. [...] Was für ein Gewinn demnach der einzig gangbare Ausweg ins Unwirkliche! Wir entgehen durch ihn doch wenigstens zeitweise dem quälenden, anhaltenden Gezerre, und Herz und Kopf können das finden, wonach sie sich sehnen.“⁷

Was bedeutet das für den Roman als Erzeuger von geteilter und teilbarer Wirklichkeit? Was sind seine Funktionen und Möglichkeiten? Ist ein Roman überhaupt eine Möglichkeit Wirklichkeit zu teilen?

⁷ A. Kubin, 1939, S. 209 f

KZey:

In diesem Zusammenhang spielen zwei gemeinsam gedachte Zugänge eine Rolle, die zunächst paradox scheinen. Zum einen haben wir spätestens seit dem 19. Jahrhundert den Konsens, dass Literatur, allem voran der Roman, prinzipiell ein Werk der Fiktion ist. Das Andere ist, dass diese Fiktion mit Wirklichkeiten arbeitet und diese Wirklichkeiten aus unterschiedlichen Bereichen kommen. Das ist auf der einen Seite die uns bekannte Lebenswirklichkeit, das kann aber auf der anderen Seite auch eine allgemein anerkannte Denk- oder Vorstellungswirklichkeit sein. Ein gutes Beispiel dafür ist da die Himmels- oder auch die Fegefeuvorstellung im katholisch-christlichen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts. Diese ist zwar keine Wirklichkeit, die man aus der Realität konkret erfahren konnte, gehörte aber zu den Denkwirklichkeiten, indem es einen sozialen Konsens darüber gab, dass so etwas tatsächlich existiert. Das gibt es im Zusammenhang mit einem wissenschaftlichen Weltbild immer weniger. Darauf kommt auch Kurt Kotschal immer wieder zurück.

RA:

Ich möchte noch einmal hervorheben, dass wir der Grundannahme folgen, dass Fiktion immer Wirklichkeit in irgendeiner Form produziert, unabhängig davon, ob es sich dann um eine Denkwirklichkeit oder etwa um eine Erfindung aus Science-Fiction-Romanen handelt, die dann wiederum in wissenschaftliche Forschung eingegangen ist.

KZey:

Vielleicht müsste man in diesem Rahmen auch das Wort der Tatsächlichkeit einführen und sich vor Augen halten, dass es auf jeden Fall zwei, wenn nicht mehrere Arten von Wirklichkeit gibt.

Einmal gibt es die Wirklichkeit, die wir wahrnehmen als die tatsächliche. Heinrich von Kleist spielt da in der Folge der Aufklärung eine wichtige Rolle. Er ist in seinem Leben an der Erfahrung gescheitert, dass man eigentlich nichts genau wissen kann und, dass nichts sicher ist, nicht einmal jene eigenen Gefühle, die man für die allersichersten hält. Dies verarbeitet er auch im Stück *Amphitryon* in der Rolle der Alkmene. Kleist meinte einmal mit Hinblick auf die wahrnehmbare, tatsächliche Wirklichkeit - das ist eine alte, eine antike Geschichte - man möge sich vorstellen, die Augen der Menschen seien mit einem grünen Filter versehen, dann wären wir der Meinung, die ganze Welt ist grün und alles sei grün. Aus den Wissenschaften wissen wir, dass wir natürlich nicht

die Wirklichkeit wahrnehmen, auch wenn wir eine Wirklichkeit bauen, die wir als wahrnehmbar und tatsächlich empfinden.

Dann gibt es eine Wirklichkeit, die wir als Wirklichkeit in uns tragen, die wir aber doch als Vorstellung empfinden. Indem ich zum Beispiel über die Inhalte einer Serie sage „Bitte, das ist ein Film“, verweise ich darauf, dass das nicht die tatsächliche Realität ist. In Bezug auf historische Romane oder Filme gibt es mit Historikern und Historikerinnen viele Debatten über die Frage, was man mit einem historischen Stoff machen darf und welche Freiheiten man hat. Über diese Frage habe ich z.B. ganz intensiv mit Daniel Kehlmann bei Arbeit an *Der Vermessung der Welt* diskutiert. Was darf er mit den historischen Figuren Carl Friedrich Gauß und Alexander Humboldt machen? Mein Zugang bei diesen langen Gesprächen war: Fiktion darf alles. Denn was wir etwa beim Carl Friedrich Gauß für tatsächliche Realität halten, ist auch nur eine Art von tradierter Wahrnehmung. Das bedeutet, mit der tatsächlichen Realität hat es wahrscheinlich auch nicht viel zu tun, aber wir empfinden es als eine tatsächliche historische Realität. Und wenn man dann einen Roman oder einen Film hat, empfinden wir das wie eine andere Art von Realität.

LG:

Du sagst: Fiktion darf alles. Das macht sehr viele Fragestellungen auf, natürlich auch ethische Fragen, auf die wir zum Abschluss eingehen möchten.

Zuvor möchte ich eine andere Frage stellen, die sich auf unsere Arbeit im Bereich der künstlerischen Forschung bezieht. Ist ein guter Roman ein forschungsbasiertes Kunstwerk (‘research-based art’)? Ist künstlerische Forschung gar eine Erfindung der Literatur? Was verbindet das Schreiben eines Romans mit der Forschung, gerade im Zusammenhang mit der Haltung, dass Fiktion alles dürfe. Wie siehst Du das?

KZey:

Was die Forschung anbelangt, gibt es mehrere Überlegungen. Was genau ist Forschung? Im Falle eines „harten“, als konservativ gefassten Wissenschaftsbegriffs ist die Literaturbetrachtung keine Wissenschaft, bei einem „weichen“ Wissenschaftsbegriff hingegen schon. Gehen wir davon aus, dass wir hier im Zusammenhang einer „weichen“ Forschung sprechen.

Weiterhin lässt sich festhalten, dass Forschung nicht immer nur mit tatsächlichen, empirisch feststellbaren Elementen umgeht, sondern auch mit Annahmen, wobei sie sich dann schon nicht mehr

im Empirischen befindet. Um Annahmen und Theorien zu entwickeln muss der Mensch auf irgendeine Art und Weise erzählen. In diesem Sinne ist ein Roman auch ein weitreichendes, ausuferndes Erzählen. Wir wissen, dass es erzählerische Elemente geben muss, um eine Erzählung zu bauen. Weiter gedacht bedeutet das dann, dass Erzählen, also der Roman, etwas mit einer „Er-Forschung“ zu tun haben kann. Auch ohne die Grundlage einer empirischen Experimentiertätigkeit kann man von Gedankenexperimenten reden, die in eine große Erzählung eingebunden werden können. Die Erforschung bezieht sich dann z.B. auf die Funktionsweise der Charaktere. Durch die Weltliteratur ist es erkennbar, dass in der Literatur oft erzählt wird, wie die verschiedenen Charaktere funktionieren können.

Gerade im 19. Jahrhundert, nach der Aufklärung und im Zusammenhang mit der Romantik, wurden Sozial- und Gesellschaftsromane geschrieben, die damals als realistisch galten. Honoré de Balzac sagt dazu, wir sollen so erzählen, dass wir erkennen, wie wir funktionieren und die Nachfolgenden uns besser verstehen können. Er meint auch, dass es eine Aufgabe eines Romans ist, Verständnis und Erkenntnis herzustellen. Das ist im Grund auch die Aufgabe der Forschung, dass man Verständnis und Erkenntnis herstellt.

LG:

Erzählen ist dabei Methode.

KZey:

Genau. Der Roman hat im Gegenzug zur „harten“ Forschung sowohl Vor- als auch Nachteile, da er fiktional ist und dadurch alle Freiheiten hat. Die harte Forschung muss empirisch arbeiten, d.h. selbst die Annahmen müssen zumindest auf einer empirischen Grundlage beruhen und beweisbar sein.

RA:

Selbst bei der „harten“ Forschung, die auf Zahlen und Statistik beruht, gibt es trotzdem immer dieses Moment des Verbindens der Fakten, das auch eine Art der kreativen Erfindung ist, in dem Sinn, dass man etwas verbindet, das davor nicht verbunden war.

Als Beispiel fällt mir ein Experiment ein, welches wir in Zusammenarbeit mit einem

Kreativitätsforscher aus dem Bereich der differentiellen Psychologie durchgeführt haben.⁸ Die dabei erarbeiteten statistischen Auswertungen mussten letztendlich in einen wissenschaftlichen Artikel übersetzt werden. Aber nachdem das ein Experiment war, für das es kein Vorbild gegeben hat, musste er-funden werden und da stellte sich immer wieder die Frage: Wie verbinde ich was, womit und warum? Auch ein wissenschaftlicher Artikel, auch Logik ist eine Form von Erzählung.

KZey:

Mein Bruder, der in der Motivationspsychologie tätig ist und Bücher über Motivation geschrieben hat, zitiert gelegentlich Experimente. Diese Experimente sollen etwas zeigen oder beweisen und als Grundlage für bestimmte Sicherheiten dienen. Im Grunde sind diese Experimente aber allesamt Erzählungen und basieren auf Annahmen. Man kreiert also ein Setting anhand einer bestimmten Erzählung, auf dessen Basis man etwas feststellen möchte. Der Unterschied zu Literatur ist, dass man das Setting von Anfang an hat und die Autor*innen behaupten, objektiv zu beobachten, was passiert. Das kenne ich aber auch von vielen Autor*innen, dass sie zunächst ihre Figuren kreieren und dann abwarten, was die machen. Ferdinand Schmatz und Franz Josef Czernin erklären dann: „Es schreibt“, und nicht „Ich schreibe“. Im Grunde spielt sich das aber schon im Kopf der Leute ab, nur dass die Figuren da klarerweise nicht selber agieren. In meinen Augen ist das eine Ausrede dafür, dass man nicht genau weiß, was in der kreativen Arbeit wirklich passiert. Da gibt es auch die unterschiedlichsten Überlegungen dazu, wie man das ausdrücken könnte. D.h. der Unterschied zu diesen Experimenten der Forschung ist, dass jemand, der einen Roman schreibt, alles in der Hand hat, er kann also alles damit machen. Forschungsexperimente in der Psychologie oder aus einer anderen Wissenschaft hingegen, machen eben nicht alles, sondern zielen auf ein Ergebnis ab. Der Autor schreibt dabei nur den Ansatz und dann geht es los. Im Roman wird stattdessen alles selbst geschrieben. Ich habe insgesamt mit etwa 20 verschiedenen Autoren und Autorinnen gearbeitet und in unterschiedlichen Phasen des Romanschreibens mit ihnen gesprochen, so dass ich bei manchen Romanen sogar von der ersten Idee an dabei war. Ich konnte somit von außen betrachten, wie das funktioniert. Es gibt zwar so viele verschiedene Möglichkeiten des Arbeitens wie es Leute gibt, aber im Grund funktioniert es meistens so, dass jemand, der einen Roman schreibt, irgendein Material, eine Art „Lagerhaltung“, hat. Manche Autoren brauchen ein sehr bewusstes, helles Lager. Sie brauchen es, enorm viel zu dem Thema des Buches zu recherchieren, so wie Daniel Kehlmann bei *Der Vermessung der Welt* wirklich alles über die Lebensbedingungen Ende des 18., Anfang des 19.

⁸ Mathias Benedek, et.al. *Creating Art: An Experience Sampling Study in the Domain of Moving Image Art*. (Washington: Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 2017) <http://dx.doi.org/10.1037/aca0000102>.

Jahrhunderts wusste. Da ging es dann um Details von Kutschenfahrten und, dass z.B. die Reisen mit Privatkutschen der reichen Leute langsamer verliefen, weil die Reichen immer mit ihren eigenen Kutschen und ihren eigenen Pferden reisten und die Postkutsche die Pferde gewechselt hat. Manche Andere legen sich bloß ein Lager mit drei Figuren an und schauen dann, wie es weitergeht. Ebenso wird sich Alfred Kubin ein Lager mit bestimmten Voraussetzungen angelegt haben: Er wird sich einerseits Figuren und eine Topographie erdacht haben und andererseits wird er in seinem Lager Sachen gehabt haben, von denen er nichts gewusst hat, aber die in den Text hineingeflossen sind. Wir kommen da auch zur Frage von Metapher und Allegorie.

LG:

Auf das wollte ich nun hinaus.

KZey:

Dazu komme ich gleich. Zunächst müssen wir uns das Lager nicht nur in unterschiedliche Räume, sondern auch in unterschiedliche Ebenen aufgeteilt vorstellen. Vereinfacht ausgedrückt kann es einerseits die Skript-Lagerbestände geben, andererseits die Struktur- und Technik-Lagerbestände und mit beiden wird gearbeitet. Ein Skript-Lagerbestand stellt die andere Seite dar und wie man dorthin kommt, wie z.B. die Stadt aussieht. Beim Technik-/Struktur-Lagerbestand handelt es sich um die Art, die Chronologie und die Perspektive der Erzählung und auch beispielsweise um Stilmittel wie die Grotteske oder die Metapher.

Die erste wesentliche Entscheidung beim Erzählen ist zunächst einmal die Antwort auf die Frage der Erzählperspektive. Ihr erwähnt in eurer ersten Frage, dass Patera⁹ nur Dinge ins „Traumland“ importiert, die vor den 1860ern geschaffen wurden, d.h. als die Habsburger Monarchie noch ungeteiltes Herrschaftsgebiet und Einheitsstaat war. Das stimmt nur zum Teil, weil es sich offiziell um einen Einheitsstaat handelte, indem er Österreich, ab 1867 Österreich-Ungarn hieß, aber dieser hat damals schon sehr gebröckelt. Da die Vertreter aller möglichen Nationalitäten in Wien saßen, wird Kubin sicherlich auch von den Nationalitätenbewegungen vor 1860 gewusst haben. Es waren letztlich diese Vertreter der unterschiedlichen Nationalitäten, die sich später entweder mehr Rechte sicherten oder sich eben von der Monarchie verabschiedeten. Die Verunsicherung, die dann schließlich und endlich zum Fin de Siècle geführt hat, die begann wesentlich früher, insbesondere

⁹ Herrscher über das Traumland und Schulfreund der Hauptfigur in *Die andere Seite*.

1848, da gibt es hochinteressante politische Lyrik vor 1848 im Vormärz. Hier möchte ich auf die Geröll-Metapher zu sprechen kommen. Für die Lyriker war das Wort „Schutt“ eine wesentliche Metapher für den Zustand ihrer damaligen Welt in der Habsburger Monarchie.¹⁰ Solferino 1859 spielte eine große Rolle und war jedenfalls ein ganz wesentlicher Schritt zum Untergang der Habsburger Monarchie.

KZey:

In Bezug auf Bildhaftigkeit möchte ich noch das Spiegelmotiv nennen, weil es mit *Der anderen Seite* ganz konkret zu tun hat. Über den Spiegel ist es für einzelne Menschen eindeutig sichtbar, dass es eine andere Seite gibt, auf die man nicht kommen kann.

Ein interessantes Beispiel ist da Daniel Kehlmanns Erzählung *Der fernste Ort*. Da geht es um einen Mann, der in einer Lebenskrise ist und der eine andere Person sein, also praktisch die andere Seite seiner Persönlichkeit leben will. Dann kommt er vor den Spiegel und sieht wie sein Spiegelbild weggeht, er steht aber vor dem Spiegel. D.h. die andere Seite des Spiegelbildes geht und bewegt sich weg, was bedeutet, dass die andere Seite lebt und er lebt in der anderen Seite. Auch in Kehlmanns erstem Roman *Beerholms Vorstellung* gibt es einen Mann, der in einer akuten Lebenskrise seinen Freitod plant und sich von einem Turm stürzen möchte. In dieser Erzählung in Rückblende gibt es einen Moment, wo er sich fragt, wie sein Leben weitergehen soll. Er geht zu einem Mentor und stellt sich vor, er geht in ein Kloster, wo es einen Mentor namens Pater Fassbinder gibt. Als er sich vorstellt, dass er an Pater Fassbinders Tür klopft, heißt es: Da antwortet keiner, da muss aber einer antworten, weil ich stelle mir das vor. Dann geht er durch die Tür, trifft Pater Fassbinder und kommt den ganzen Roman über aus dieser Tür nie wieder heraus. Letztendlich ist es eine Überlegung wert, was es bedeutet, wenn er am Ende wieder auf dem Turm steht und wieder zur Anfangssituation zurückgekommen ist, indem er aber durch diese Tür auf der anderen Seite gegangen ist. D.h. dann, dass der Turm, auf dem er steht, zugleich die eine und die andere Seite darstellt. Insofern gibt es im Roman auch Möglichkeiten, die beiden Seiten gleichzeitig darzustellen.

Daniel Kehlmanns Buch ist auch topographisch interessant, weil von diesem hohen Turm sieht man die Stadt als Struktur, das ist wieder eine Position, die ganz anders ist. Er äußert sich dazu in seinem ersten Satz, den er als Autor je publiziert hat: „Unsere seltsame Leidenschaft für erhöhte Standpunkte. Jede abgenutzte Baukastenlandschaft wird passabel, wenn man sie von oben betrachtet.

¹⁰ Anastasius Grün, *Schutt*, Gedichte, publ. 1835 in K. Zeyringer, *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, 2012, S. 150.

Sobald es einen Hügel gibt, drängen die Menschen hinauf. Verlangt jemand Eintrittsgeld, dann zahlen sie. Deswegen gibt es Türme.“

RA + LG:

Wir haben bereits die Thematik der Topographie angesprochen. Wie geht man literarisch mit einer Geografie (oder einer Stadt wie Perle) als einer der Hauptcharaktere eines Romans um? Was bedeutet es, eine Geografie, eine Architektur zum Darsteller zu machen? Es gibt, wie gesagt, auch zeitliche und inhaltliche Überschneidungen mit Theodor Herzls *Altneuland*, der auch ein „leeres Land“ für seinen „Traumstaat“ vorgesehen hat, und für den er ebenfalls eine deutsche Sprach- und Kulturhegemonie imaginiert hatte. Es gibt nicht allzu viele, aber doch ein paar Ähnlichkeiten, etwa die Idee eines besseren Lebens fern im exotischen Osten.

KZey:

Die Ähnlichkeiten wundern mich wenig, da es bei Staatsvorstellungen nicht unendlich viele Möglichkeiten gibt. Die utopischen, topographischen Vorstellungen arbeiten bewusst oder unbewusst mit dem, was die Menschen kennen. Man hat eine Art Bausteine von Topographien im Kopf und verwendet sie zum Teil bewusst oder unbewusst, wenn man eine utopische oder fiktionale Stadt oder einen Staat baut.

Wie man künstlerisch literarisch mit Geographie oder mit Topographie umgeht? Es gibt verschiedene Möglichkeiten. Das geht so weit, dass sich manche Autoren und Autorinnen die Stadt, den Ort oder die Topographie, um die es geht, wirklich aufzeichnen. Autoren, wie z.B. Heimito von Doderer für seinen Roman *Die Strudelhofstiege*, machen Konstruktionspläne von Romangeschehen und von Städten, andere betreiben das im Kopf. Aber was für alle gilt: Topographie-Erzählen bedeutet, dass diese Topographien zumindest als Vorstellungsräume im Kopf des kreativen Menschen vorhanden sind. Es ist dabei sehr selten, dass Topographien also völlig neu erfunden werden und dass nicht mit Bausteinen des Vorhandenen gearbeitet wird. Ich meine, bei Science-Fiction ist das ähnlich.

LG:

In unserer Arbeit beschäftigen wir uns mit Stilmitteln, z.B. der Allegorie oder der Metapher. In unserer Soundinstallation *Dizziness is my Name* lassen wir den personifizierten Taumel durch die Ausstellungsräume wandern und monologisieren. *Proposopöie*, als rhetorisches Mittel, ermöglicht

uns, den Taumel selbst mit dem Publikum zu kommunizieren zu lassen. Kubins *Die andere Seite* wird wiederum gern als Grotteske und Allegorie gelesen. Wie siehst du den Gebrauch von Stilmitteln in Kubins Buch?

KZey:

Die Metapher ist eine Sprachform, die Grotteske ist eine Sprechform oder eine Erzählform, die Allegorie ist eine Darstellungsform. Die Metapher funktioniert nur in der Sprache, d.h. die Sprache erstellt ein Bild. Eine Allegorie ist auch in der bildenden Kunst anwendbar, da ein Konzept personifiziert wird. Sie ist übrigens Stilmittel des Barock, in dieser Epoche wurde sicherlich am häufigsten mit Allegorien gearbeitet. Zur Zeit von Alfred Kubin arbeitete Hugo von Hofmannsthal ganz intensiv mit Allegorien, zum Beispiel bei den Salzburger Festspielen. So gibt es im *Jedermann* die Allegorie des Reichtums oder die Allegorie der Armut. Kubin hat sicher mitbekommen, wie in Österreich mit Allegorien gearbeitet wurde und vor allem, dass der Versuch vorherrschte, barocke, methodische Elemente mit der Moderne zu verbinden.

Das ist nicht nur eine Frage der literarischen Metapher, sondern wir verwenden täglich Metaphern, um etwas in Bildern zu fassen und es so zu vermitteln. Es ist ja interessant, was Sprache und Weltbild gemeinsam haben. Da gibt es ein passendes Beispiel: Nun wissen wir schon seit mindestens 500 oder 600 Jahren, dass die Sonne nicht untergeht, und wir sagen in unserer Sprache immer noch: Die Sonne geht unter. Das ist also eine Metapher, die uns hilft, das, was wir sehen, was aber nicht der Realität entspricht, in Sprache zu fassen.

Metapher ist für mich ein Sinnbild, ein Bild des Sinneseindrucks. Es ist schwierig, Metaphern zu finden, die nicht bildhaft sind. An sich ist für mich Metapher ein Bild, wie z.B. „Schwarze Milch der Frühe“ oder „Rutsch mir den Buckl’ runter“.

Da komme ich nun auf eure Frage zu sprechen, dass visuelle Künstler*innen dazu neigen, nicht einen Ablauf, sondern ein Tableau zu beschreiben. Wie Lessing in seinem *Laokoon* schon schreibt, ist die Poesie die Kunst des Nacheinander und die Malerei die Kunst des Nebeneinander.

Natürlich verknüpft man beides: Wenn ein Roman in einer Stadt spielt, dann existiert tatsächlich das Nebeneinander dieser Stadt. Erzählen aber kann man das nur im Nacheinander, nämlich indem ich sage, der eine Platz ist neben dem anderen Platz. Das Bild, das entsteht, kann ein Nebeneinander sein, aber das Erzählen kann nur ein Nacheinander sein.

Es gibt Versuche, in der Literatur das anders zu gestalten, indem man die Seite anders gestaltet und auf der Seite ein Nebeneinander herstellt, das im Blick sein kann. Aber in dem Moment, indem es Sprache ist, geht es in einem Blick nur für Leute, die ein visuelles Gedächtnis haben oder eine ganze Seite auf einmal lesen können. Aber selbst da verfährt man trotzdem wohl eher in einem sehr schnellen Nacheinander.

LG:

Unsere letzte Frage dreht sich um künstlerische Objekte, wie Bilder, Bücher, Musikstücke, als Kulmination des künstlerischen Prozesses, die wiederum einen neuen Prozess starten. Bilder kann man in dieser Weise kunsthistorisch bzw. bildtheoretisch ja auch als Zirkulationsprozesse verstehen, die durch verschiedene Faktoren (u.a. religiöse, geografische, geschlechterspezifische, soziale, zeitliche Zugehörigkeit der Interpret*innen) zu Polysemie in der Interpretationsweise führen. Bücher ebenso, und es ist zu vermuten, Kubin wusste dies. Das Bedürfnis nicht auserklärbar zu sein, mystisch zu bleiben, merkt man seinem Werk an, aber auch einen ausgeprägten Rassismus und latenten Antisemitismus. Viele Romane muten der Leserschaft so einiges zu. Welche ethischen Fragen können mit einem solchen Prozess der Neuinterpretation aufkommen, und wie beantwortet man sie? Was rät die Literaturwissenschaft? Oder grundsätzlich: In welcher Weise stellt sie diese Fragen? Gibt es einen literarischen Giftschrack? Wo hängt er? Wann, von wem, wie, wird er wozu benutzt?

KZey:

Das, was wir heute „Political Correctness“ nennen, ist eigentlich die Sache einer intellektuellen Mittelschicht in reichen Ländern, die dadurch Diskursmacht erzielen will und sich in die überlegene moralische Position begeben will. Dabei geht es aber, meiner Meinung nach, auch um falsche Prioritäten. Auch wenn mir manche Ideen gar nicht gefallen, halte ich mich immer an Voltaires Satz: „Ich kann die Ideen und Aussagen eines Menschen zwar überhaupt nicht teilen, werde aber immer dafür eintreten, dass er sagen kann, was er meint“. Das hat mir Freiheiten beschert, die schwer erkämpft wurden, und die ich nicht aufgeben möchte, nur weil mir Moralhegemonien vorschreiben, was ich sagen und denken soll oder wie ich mich äußern darf. Oft werden historische Entwicklungen dabei gar nicht in Erwägung gezogen. Ein Beispiel: Das Wort „Wieb“ war im Mittelhochdeutschen ein neutraler Ausdruck für Geschlecht und Frau. Wenn man heute zu jemandem sagt, „das ist ein Weib“, ist das negativ. Das heißt, es gibt semantische Entwicklungen. Wenn wir aus heutiger Sicht

Sprachformen aus früherer Zeit bewerten, dann bedenken wir die historische Entwicklung oft nicht ausreichend mit. Zudem gibt es linguistische Untersuchungen, wie etwa von der Linguistin Cordula Simon, die meint, dass durch veränderte Wortwahl keine gesellschaftlichen Veränderungen bewirkt werden kann.

Was Literatur und Kunst betrifft, kann ich nicht der Meinung sein, es gäbe die Freiheit der Kunst, um diese Freiheit gleichzeitig durch moralische Hegemonien einzuschränken. Wenn ich das dennoch tue, dann bedeutet es, dass ich manches für oder in der Kunst verunmöglichen will. Wenn sich Kunst nach Moralvorstellungen richten soll, dann geht ein Teil künstlerischer Möglichkeiten verloren. Natürlich geht es nicht, Menschen herabwürdigend zu behandeln, aber es muss gehen, dass man darüber schreibt! Sonst wird es schwierig mit Reflexion, Innovation und Provokation. Denn Kunst, die nicht provoziert, die nicht provozieren darf und kann, will ich eigentlich nicht.

Denken wir an Gustave Flaubert, dem für *Madame Bovary* der Prozess gemacht wurde. In diesem Zusammenhang gibt es auch ein hochinteressantes französisches Gerichtsurteil aus den 1990er Jahren, zu einem Roman, dessen Form in Frankreich *autofiction* genannt wird. Damals wurde Camille Laurens angeklagt, weil sie angeblich das Leben ihres Ex-Mannes im 2003 erschienen Roman *L'amour* verarbeitet habe. Dazu meinte das französische Gericht in seiner Entscheidung, dass die künstlerische Freiheit erstens über allem steht, und zweitens, es nicht das Leben dieser Menschen sei, das hier dargestellt werde. Jemand, der oder die eine Fiktion, ein literarisches Werk schreibt, nehme alles Mögliche aus unterschiedlichen Bereichen seiner Lebenswirklichkeit auf, lasse es auf sich wirken und erschaffe daraus eine neue Art der Wirklichkeit für die Leser*innen.

Norbert Gstrein äußert ähnliche Ansichten in seinem kleinen Bändchen mit dem Titel *Wem gehört eine Geschichte?*. Das hat er als Reaktion auf den Vorwurf publiziert, er habe die Geschichte des Journalisten Gabriel Grüner geplündert. In Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* geht es um einen Journalisten, der im Kosovo-Konflikt umkam. Obwohl er in der Danksagung in Bezug auf Gabriel Grüner schreibt: „von dessen Leben und Sterben ich zu wenig weiß, als dass ich darüber erzählen könnte“, war Gstreins Roman Grund für heftigste Auseinandersetzungen. Gstreins Haltung ist folgende: Der Autor nimmt eine Wirklichkeit, um daraus eine andere Wirklichkeit zu schaffen. Diese andere Wirklichkeit entsteht im Schreiben, dann im Lesen und in der Vorstellung der Leser und der Leserinnen.

Wir kennen ja Beispiele, wo Romanfiguren so sehr in einem gesellschaftlichen Bewusstsein verankert sind, dass sie geradezu zu realen Figuren werden können, zumindest in der gesellschaftlichen Vorstellung. Das ist dann der Höhepunkt, dass die Realität der Literatur in eine andere, in diese uns bekannte Realität hineingreifen kann. Im damaligen „Werther-Fieber“ haben

sich viele junge Leute so sehr mit Goethes Figur identifiziert, dass sie sich tatsächlich das Leben genommen haben. Oder Figuren der Weltliteratur, Cassandra oder Don Quijote, sind in Sprache und geistigem Leben so präsent, als wären sie reale Personen.

RA:

Was ist Moral? Wie dynamisch ist sie als Konzept? Wo und wie legen wir das für die Kunst fest?

KZey:

Die Moral ist selbstverständlich dynamisch und historisch wandelbar, weil auch sie einer historischen Entwicklung unterliegt. Wir brauchen uns nur die Geschichte anzusehen und die vor 300 Jahren geltende Moral mit der heutigen zu vergleichen. Da findet man sicher große Unterschiede, gesellschaftlich wie privat. Als Beispiel: Ich habe einen Bericht aus dem 17. Jahrhundert gefunden, in dem es darum geht, dass in Spanien Menschen von der Inquisition verbrannt wurden, weil sie in den Augen der Kirche unmoralische Sexualität betrieben hätten. Das heißt, man konnte verbrannt werden, wenn man sexuelle Praktiken verwendete, die heute völlig selbstverständlich sind.

RA:

Aber ist das auch Teil des Diskurses um Moral?

KZey:

Nein, das kommt viel zu wenig vor, weil sich viele Menschen historisch nicht auskennen, und daher nicht darauf Bezug nehmen wollen. Diejenigen, die lauthals über Moral debattieren und militant ethische Grundsätze einfordern, sind auf Diskursmacht oder sonstige Vormachtstellungen aus. Selbstverständlich geht es nicht, dass jemand missbraucht wird. Aber es muss gehen, dass man darüber schreibt. Selbstverständlich ist es inakzeptabel, dass durch Kolonialismus Menschen umgebracht und ausgenutzt werden, aber es geht, dass man darüber schreibt, und im historischen Kontext etwa dunkelhäutige Menschen Neger nennt. Ob ich es tue oder nicht, bleibt mir überlassen. Gewiss ist es so, dass Sprache nicht nur Sprache ist, sondern auch Tat. Also ist es eine seltsame Vorstellung, man solle Menschen an ihren Taten messen – denn Sprache ist eben auch Tat. Aber es geht nicht, dass ohne historisches Hintergrundwissen einfach irgendwas behauptet und verlangt wird,

das die künstlerischen und damit die diskursiven Möglichkeiten mehr und mehr einengt.

Diese ganze Debatte um Moral hatte ja einen Höhepunkt im Österreich des 18. Jhdts., als der Index der verbotenen Literatur selbst auf den Index kam, weil die Leute dort nachgesehen haben, was es denn Interessantes zu lesen gäbe. Um damit auf die Kunst und die Literatur zurückzukommen: Grundsätzlich müssen Kunst und Literatur frei sein. Dafür wurde lange genug gekämpft und ich glaube auch, dass die Freiheit der Kunst wichtiger ist als Persönlichkeitsrechte. Das haben wir bei diesen Gerichtsprozessen, von denen ich vorher gesprochen habe, gesehen. Das Prozessieren um diese Fragestellungen begann in Frankreich im 19. Jahrhundert mit dem Bovary-Prozess, wo ja Gustave Flaubert der Prozess gemacht wurde, weil er angeblich zum Ehebruch aufrufe, wovon er aber freigesprochen wurde. Stattdessen beobachte ich auch in Deutschland, dass die Zensur wieder zu greifen beginnt, wenn Persönlichkeitsrechte verletzt worden sind. So wurde etwa der Roman *Mephisto* von Klaus Mann in der BRD bis 1980 verboten, weil die Nachfahren von Gustaf Gründgens gegen ihn vorgegangen waren. In Deutschland ging das tatsächlich, und interessanterweise wurde der Roman freigegeben, als er bei der Uraufführung in Frankreich ein derartiger Erfolg war, dass illegale Drucke davon in Deutschland verbreitet wurden. In den letzten Jahren hat es in Deutschland einige Urteile gegeben, wo das Persönlichkeitsrecht über die Freiheit der Kunst gestellt wurde. Das ist deswegen katastrophal, weil das bedeutet, dass der Roman nicht als Fiktion gesehen wird. Wir sind uns aber völlig einig darüber, dass Literatur Fiktion ist!

RA:

Die Frage von Moral als Machtanspruch interessiert uns, weil zumindest angenommen werden muss, dass Moral eigentlich der Anspruch an eine Verantwortungsübernahme ist, wobei aber Moral und Verantwortung keinesfalls dasselbe sind.

KZey:

Das stimmt. Man sollte das auch soziologisch unter dem Gesichtspunkt betrachten, welche Leute in welchen Situationen diese moralischen Ansprüche stellen und diese moralischen Fragen aufwerfen. Ich bin mir ziemlich sicher, dass es vor allem der einigermaßen sichergestellte, wohlhabende Mittelstand in den reichen Ländern der Welt ist, was schon zu denken gibt.

RA:

Für uns ist es relevant, wie wir mit dem Giftschränk umgehen, den wir öffnen. Kubin hat mit unterschiedlichen Stereotypen gearbeitet, darunter antisemitische Stereotype oder nationale Stereotype, wie über Franzosen. Auch für uns wird es eine künstlerische Entscheidung, wie wir damit arbeiten, ob und aus welcher Perspektive wir das aufnehmen. Da kommt für uns dann der *Taumel* hinein, weil wir einerseits Kunst als Methode verwenden, um Forschung zu betreiben. Andererseits möchten und müssen wir uns an gewisse ethische Richtlinien halten. Sobald wir uns also dem Giftschränk nähern, taumeln wir.

KZey:

Ich sehe das praktisch: Wenn ihr weiterhin taumeln wollt, dann solltet ihr euch zunächst einmal überhaupt nicht um den Rassismus von Kubin kümmern. Und wenn ihr es pragmatisch angehen wollt, dann schreibt einfach irgendwo: „So und so hat es Kubin gemacht und gedacht und geschrieben und wir interessieren uns für dieses und jenes“. Und im Grund ist es vielmehr eine moralische Entscheidung als eine künstlerische. Ob einer Rassist ist, ist keine künstlerische Frage.

RA:

Aber die Frage der Moral kann auch eine künstlerische Frage sein. Ich kann zwar keine künstlerische Entscheidung treffen, aber als Künstlerin kann ich mich künstlerisch für Moral interessieren. Sie soll jedoch nicht meine Entscheidungen für mich treffen.

KZey:

Ja, da bin ich ganz bei euch! Taumelt weiter!