

---

Torsten Hoffmann

## Das Interview als Kunstwerk

Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews  
am Beispiel W.G. Sebalds

---

Daß sich die Literaturwissenschaft mit Schriftstellerinterviews schwertut, kann nicht behauptet werden. Sie macht es sich vielmehr zu leicht mit ihnen, indem sie diese Textgattung weitgehend ignoriert. Zwar werden Interviewäußerungen gelegentlich herangezogen, um eigene Forschungsthesen zu bekräftigen, kaum einmal richtet sich der Blick aber auf die Spezifika dieser Textsorte. In dieser Hinsicht besteht zwischen dem expandierenden Angebot an Interview-Bänden und der konstant gering bleibenden wissenschaftlichen Nachfrage eine deutliche Diskrepanz.

Daran hat auch der 2002 veröffentlichte erste Versuch, die Geschichte des Autoreninterviews aus germanistischer Perspektive in den Blick zu nehmen, wenig geändert. Zum einen, weil der Titel von Holger Heubners Monographie *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews* mehr verspricht, als er in seiner Konzentration auf den Goethe-Überlieferer Johann Peter Eckermann und den Schriftsteller und Theatermacher Heiner Müller einlöst; man erfährt hier zwar viel über die beiden Autoren, erhält aber nur wenige Anhaltspunkte für eine systematische Interviewanalyse. Zum anderen, was zugleich Ursache und Symptom des verbreiteten Desinteresses ist, weil der Band im abgelegenen Berliner Logos Verlag publiziert und nur von wenigen Bibliotheken angekauft worden ist.

Es gilt damit weiterhin, was Hans Joachim Schröder bereits 1991 in einer der seltenen grundsätzlichen Auseinandersetzungen mit Schriftstellerinterviews bemerkt hat: Das Desinteresse der Philologien hat (vor allem angesichts einer wachsenden soziologischen und geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit Interviews) »förmlich etwas Staunenswertes«. »Niemand kommt auf die Idee«, so führt Schröder in seinem Aufsatz weiter aus, »daß Interviews eine Sprech- und Textform sind, die in bezug auf ihre Literarizität zu untersuchen höchst aufschlußreich sein könnte.«<sup>1</sup>

So erstaunlich, wie Schröder unterstellt, ist die literaturwissenschaftliche Scheu vor Interviews freilich nicht, resultiert sie doch in doppelter Hinsicht aus einflußreichen Autorkonzepten. Im Kontext eines *poeta vates*-Modells, das eine göttliche oder (in nach-metaphysischen Zeiten) immanent-unbewußte Inspiration zur Quelle der Kunst erklärt, gehen rationale Selbstaussagen von Autoren an

---

den irrational erlangten Einsichten ihrer Texte vorbei. »Und bin *ich* es«, lautet die rhetorische Frage, die Rainer Maria Rilke 1925 seinem polnischen Übersetzer stellt, »der den Elegien die richtige Erklärung geben darf? Sie reichen unendlich über mich hinaus.«<sup>2</sup> Ähnlich äußern sich auch Heiner Müller oder der von Müller verehrte Ernst Jünger, von dem die Aussage überliefert wird: »Wer sich selbst interpretiert, begibt sich unter sein Niveau« (was Peter Rühmkorf zu der pointierten Replik veranlaßt hat: »Wer Angst hat, sich unter sein Niveau zu begeben, interpretiert sich selbst«).<sup>3</sup> Mit anderen Worten: In einem emphatischen Autorkonzept, das zwischen dem inspirierten Schreiber und dem uninspirierten Beantworter von Interviewfragen differenziert, ergibt die Befragung von Schriftstellern über deren Texte keinen rechten Sinn. Der Autor als Person steht hier in jedem Fall als Verlierer fest: Zeigt er sich im Interview auf der Höhe seiner Werke, ist er kein inspirierter Dichter; sind ihm seine ästhetischen Einsichten nicht bewußt, bestätigt er zwar das Autormodell, enttäuscht aber als Person und kann zum besseren Verständnis seiner Texte nichts beitragen.

Von der Angst, sich bei der Beschäftigung mit Schriftstellerinterviews unter ihr Niveau zu begeben, ist die Literaturwissenschaft zweitens (und vermutlich: vor allem) geprägt, weil eine autorkritische Haltung jahrzehntelang zum guten philologischen Ton gehörte. Die Überzeugung, daß Texte und nicht Autorintentionen der primäre Gegenstand wissenschaftlicher Interpretationen sind, stellt bis heute eine der wenigen fast allgemeingültigen Grundannahmen eines ansonsten heterogenen Fachs dar. Beschäftigt man sich mit dem Autor, setzt man sich dem »Verdacht der theoretischen Naivität aus«,<sup>4</sup> wie es in der Einleitung zu einer 2000 erschienenen Textsammlung zur *Theorie der Autorschaft* heißt (die nicht unwesentlich zu einer Re-Etablierung des Autors bzw. der Reflexion von Autorfunktionen in der neueren Forschung beigetragen hat). Und tatsächlich ist der Zusammenhang von Schriftstellerinterviews und theoretischer Naivität von einigen Herausgebern älterer Interviewsammlungen so unfreiwillig wie nachdrücklich bestätigt worden: Wer davon ausgeht, in Autoreninterviews (im Unterschied etwa zu literaturwissenschaftlichen Arbeiten) eine »authentische Deutung«<sup>5</sup> oder ein »unverstellteres Bild«<sup>6</sup> von Werk und Autor geliefert zu bekommen, wird den Selbstinszenierungs- und Maskierungsmöglichkeiten des Interviews nicht gerecht und bringt die wissenschaftliche Beschäftigung mit Interviews nicht voran.

Der Verweis auf die Unterreflexivität solcher Standpunkte, auf prinzipiell autorkritische Positionen oder auf das *poeta vates*-Konzept kann das Desiderat literaturwissenschaftlicher Interviewanalysen allerdings nur dann erklären, wenn man davon ausgeht, es bei Interviews mit einer metatextuellen Form der Selbsterklärung zu tun zu haben und nicht mit einer literarischen Textsorte. Daß diese Annahme nicht selbstverständlich ist, zeigt das Beispiel Heiner Müller

(mit dessen Interviews sich neben Heubner auch Sascha Löschner in einer ebenfalls 2002 veröffentlichten Monographie beschäftigt hat).<sup>7</sup>

Heiner Müller, der im Jahrzehnt vor seinem Tod 1995 gerade als Interviewpartner Kultstatus genossen hat, ist ein schillernder Beleg dafür, daß Schriftsteller nicht nur in ihren ›literarischen‹ Texten, sondern auch in ihren Interviews einen Personalstil ausprägen. Müller wurde zu zahlreichen langen Fernsehinterviews (oft geführt von Alexander Kluge) geladen, seine Interviews waren schon zu Lebzeiten Müllers in rund einem Dutzend Bände nachzulesen, und auch seine Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* erschien 1992 in Interviewform. In der 2008 abgeschlossenen Werkausgabe des Suhrkamp-Verlags füllen die Interviews die Bände 10 bis 12 und stellen mit ihren rund 2800 Seiten die dramatischen Eigenproduktionen Müllers zumindest quantitativ in den Schatten. Charakteristisch für Müllers Interviews ist, daß sie kaum Erhellendes über Müllers literarisches Werk enthalten. Auf die Bitte nach Selbstkommentierung reagierte Müller zumeist mit rätselhaften Anekdoten, paradoxen Verknüpfungen oder entlegenen Zitaten – oder gleich mit dem Hinweis, daß er sich seine eigenen Texte selbst nicht erklären könne: »Wenn ich weiß, was ich sagen will, sage ich es. Dazu muß ich nicht schreiben.«<sup>8</sup> Daß der Autor sich »eher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation«<sup>9</sup> zu Interviews hergebe (wie es nach Gérard Genette der Normalfall des Schriftstellerinterviews ist), kann in Müllers Fall trotz solcher Ausweichmanöver nicht behauptet werden. Denn Müller nutzte die Spontaneität der Gesprächssituation regelmäßig für gewitzte Assoziationsketten, die literarische Gefilde rasch verließen und bisweilen zu Einsichten führten, die ihn selbst überrascht haben dürften: »Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft«,<sup>10</sup> konstatiert Müller 1991 im Gespräch mit Frank M. Raddatz etwa und verrät an anderer Stelle: »Ich bin ein Neger.«<sup>11</sup> Für Müller sind Interviews, so kann man einem 1985 geführten Interview entnehmen, »mehr performances, es hat vielleicht mehr mit Theater zu tun als mit Literatur«. <sup>12</sup> An Müllers Unterscheidung zwischen Literatur und Theater ist in bezug auf die Textsorte ›Interview‹ vor allem das Gemeinsame bemerkenswert: In beiden Fällen handelt es sich um eine Kunstform, während Schriftstellerinterviews gemeinhin für Sekundärdiskurse *über* Kunst und damit für Sachtexte gehalten werden. So schreibt die Herausgeberin der erweiterten Neufassung von Müllers Interview-Autobiographie mit der Beiläufigkeit des Selbstverständlichen, daß Müller in seinem Buch eine »nicht-literarische Form«<sup>13</sup> gewählt habe.

Die Interviews mit Müller zeigen, daß man Interviews nicht als explikative Texte lesen muß, ja oft nicht einmal kann. Deshalb liegt dem autorkritischen Vorbehalt gegenüber Interviews genau der Interpretationsfehler zugrunde, den die Autorkritik gerade vermeiden will: Die autorkritische Mißachtung von Interviews basiert auf einer nicht notwendigen Gleichsetzung von Interviewäußerungen und Autorintentionen, blendet, bezogen auf die Textsorte ›Interview‹, also die

Eigenständigkeit und Literarizität des Textes aus und betreibt damit im Namen der Autorkritik eine unnötige Aufwertung des Autors.

Umgehen läßt sich dieses Paradox, wenn man, wie Heubner es in seiner Studie getan hat, zwischen zwei Interviewtypen unterscheidet: dem »klassischen Autoreninterview« auf der einen Seite, das als »kommentierende Sekundärkommunikation«<sup>14</sup> außerhalb des Ästhetischen anzusiedeln ist, und dem »Autoreninterview als Kunstform« auf der anderen Seite, in dem es nicht auf Informationsvermittlung (und damit auch nicht auf Autorintentionen) ankommt, sondern um die »Generierung eigenständiger und sich selbst tragender Zeichenwelten«.<sup>15</sup> Doch was theoretisch einleuchtet und heuristisch sinnvoll erscheint, schafft in der Anwendung neue Probleme. Denn so eindeutig sich Heiner Müllers späte Interviews dem zweiten Typ zuordnen lassen, so schnell gerät man an die Grenzen einer solchen Kategorisierung beim Blick etwa auf Peter Handke, der in mehreren buchlangen Gesprächen minutiös die Intentionen und Produktionsformen des eigenen Schreibens offenlegt und insofern dem ersten Typ zuzurechnen wäre.<sup>16</sup> Gleichzeitig generiert Handkes Sprechweise aber mit ihren Ellipsen, ihrem Stammeln und regelmäßigem Verstummen auf der *discours*-Ebene eine durchaus eigenständige Zeichenwelt und verfügt damit auch über den Performance-Charakter einer »Kunstform«. Es stellt sich somit die Frage, inwiefern die bei Heubner und Löschner vorgestellten Analysekatgorien auch auf andere Schriftstellerinterviews übertragbar und inwiefern sie ergänzungsbedürftig sind.

*Zwischen Mensch und literarischer Figur: W.G. Sebald im Interview.* – Nach Antworten gesucht wird im folgenden in einer 2007 erschienenen Sammlung von Interviews mit dem 2001 verstorbenen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler W.G. Sebald. Der unter dem Titel *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald* veröffentlichte Band zeigt nicht nur, daß sich im konkreten Fall die beiden von Heubner unterschiedenen Interviewtypen vermischen können, sondern führt auf bemerkenswerte Weise vor, in welch unterschiedlichen (und bei Heubner und Löschner nicht berücksichtigten) Kontexten die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Schriftstellerinterviews fruchtbar sein kann.<sup>17</sup> Erstaunlich ist zunächst, daß der erste Band mit gesammelten Sebald-Interviews nicht in Sebalds Stammverlagen Eichborn, Hanser oder Fischer, sondern in den USA und vollständig auf englisch erschienen ist – ein in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur singulärer Fall.

Gründe für den Erfolg von Sebalds Büchern auf dem englischsprachigen Markt gibt es viele: Sebald hat über dreißig Jahre an der University of East Anglia in Norwich/England gelehrt, und die Handlung seiner Prosatexte spielt zu nicht unerheblichen Teilen in England sowie in den USA. Darüber hinaus hat die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die sich in fast allen

Büchern Sebalds und insbesondere in seinem letzten Buch *Austerlitz* (2001) findet, das Zeug zum literarischen Exportschlager (wie man spätestens seit dem Erfolg von Bernhard Schlinks *Der Vorleser* in den USA weiß). Zudem hat Sebald das Glück gehabt, mit Susan Sontag eine prominente und enthusiastische Fürsprecherin in den USA sowie mit Michael Hulse und Anthea Bell kongeniale Übersetzer ins Englische gefunden zu haben. Doch auch diese Voraussetzungen können die Absenz einer Interviewsammlung auf dem deutschsprachigen Markt nicht erklären, wo Sebald bedeutend mehr Bücher verkauft hat und ebenfalls ein gefragter Interviewpartner gewesen ist. Da im Blick allein auf den Sebald-Band nicht entschieden werden kann, ob dessen Zustandekommen einer zufälligen Initiative seiner Herausgeberin, der Autorin Lynne Sharon Schwartz, zugeschrieben werden muß, ein Sebald-spezifisches Phänomen darstellt oder symptomatisch für ein auf nationalen Literaturmärkten unterschiedliches Bedürfnis nach Autoreninterviews ist, eröffnen sich an dieser Stelle Arbeitsfelder für eine komparatistische Interviewanalyse, die stärker literatursoziologisch als textanalytisch ausgerichtet sein müßte.

Solchen literatursoziologischen Aspekten wird in den beiden Interviewstudien von Heubner und Löschner nur eine periphere Bedeutung zugemessen. Bei beiden finden sich keine systematischen Überlegungen dazu, inwiefern bei der Interviewanalyse die Publikationsumstände, etwa der Publikationsort, das Medium der Erst- und Zweitpublikation sowie dessen Reputation zu berücksichtigen sind – allesamt Faktoren, die Rückschlüsse sowohl auf die Rezeption bzw. die Position des einzelnen Autors im Literaturbetrieb und in der kulturellen Öffentlichkeit als auch über das allgemeine *standing* von Schriftstellerinterviews zulassen. Obwohl sich Heubner ausführlich mit Fernsehinterviews Heiner Müllers und deren von gedruckten Interviews erheblich abweichenden Inszenierungsmöglichkeiten beschäftigt, liefert er keine allgemeinen Überlegungen zu den synchronen Veröffentlichungsmöglichkeiten von Interviews. Löschner reflektiert dagegen – wenn auch wieder nur auf Heiner Müller bezogen – die Differenzen, die etwa zwischen Interviewformen in tagesaktuellen Publikationsorganen und literarischen bzw. literaturwissenschaftlichen Zeitschriften bestehen und durchaus Rückwirkungen auf Müllers *performances* haben.<sup>18</sup> Inwiefern darüber hinaus aber die Interviewdichte von Schriftstellern etwas über deren Stellung im literarischen Feld aussagt, ob der Verkaufserfolg von Büchern und die Interviewfrequenz in einem proportionalen Verhältnis zueinander stehen und welche Auswirkungen eine radikale Interviewverweigerung hat, wie sie etwa Botho Strauß oder – noch konsequenter – Thomas Pynchon seit Jahrzehnten praktizieren, sind Aspekte, die jenseits des in den beiden Studien eingeschlagenen Wegs liegen.

Aus komparatistischer Perspektive interessant ist an Sebalds Fall darüber hinaus, daß der Autor von seinen Interviewern regelmäßig als ein transnationaler

Schriftsteller angesprochen wird (obwohl sich in dem Band kein Hinweis auf seine 2001 veröffentlichten englischsprachigen Gedichte findet).<sup>19</sup> Es dominiert nicht der Bezug zur deutschsprachigen Literaturgeschichte, sondern die Bewertung von Sebalds Texten als »some of the most important prose writing of the century« (S. 77), wie Michael Silverblatt am Beginn seines Interviews konstatiert. »More than anyone else writing today, he made it new« (S. 9), heißt es noch allgemeiner, apodiktischer und apotheotischer in der Einleitung der Herausgeberin. Kurios erscheint diese Internationalisierung Sebalds insbesondere vor dem Hintergrund seiner in allen Interviews zum Ausdruck kommenden Bemühungen, sich selbst als einen regionalen Schriftsteller zu begreifen, dessen Texte auf unterschiedliche Weise dem Allgäu seiner Kindheit verbunden sind. Ob die Sebald-Darstellung der amerikanischen Interviewer primär der Strategie geschuldet ist, Interesse beim amerikanischen Publikum zu wecken, das für die Lektüre eines süddeutschen Provinzdichters vermutlich kaum zu gewinnen wäre, oder sich doch einer ernst gemeinten Würdigung von inhaltlichen oder stilistischen Charakteristika seiner Texte verdankt, läßt sich schwer entscheiden, könnte aber im Rahmen einer vergleichenden, etwa amerikanische Interviews mit Bernhard Schlink heranziehenden Studie untersucht werden. In jedem Fall müßten dafür die Interviews als Dialoge ernst genommen, mithin weniger Sebalds Antworten als die ihnen vorausgehenden Fragen in den Fokus der Analyse gerückt werden.<sup>20</sup>

Wenn schon nicht zu seinen Antworten, paßt die Internationalisierung Sebalds zumindest auf den ersten Blick zu den Themen seiner Bücher (und natürlich dazu, daß Sebald die längste Zeit seines Lebens in England verbracht hat). Denn der Autor wird damit indirekt mit jenen aus Deutschland Ausgewanderten assoziiert, von denen seine Texte immer wieder erzählen. Dieser Nexus von Autor und Erzähler bzw. erzählter Figur liegt bei Sebald besonders nahe, werden doch seine vier längeren Prosabände von einer Erzählerfigur zusammengehalten, die mit zahlreichen autobiographischen Elementen ausgestattet, ja stellenweise kaum von ihrem Autor zu unterscheiden ist. So kann man auf den in Sebalds Büchern enthaltenen Fotografien, mit denen der Erzähler seine Berichte unterstützt, regelmäßig den Autor erkennen; in *Schwindel. Gefühle* (1990) findet sich sogar eine Abbildung von Sebalds Paß, welche die Identität von Autor und Erzähler vollends zu beglaubigen scheint (freilich bleibt es bei einem an anderen Stellen ironisch gebrochenen Schein). Diese literarische Strategie hat dazu geführt, daß sich die Interviewer für Sebald als Autor *und* als Bestandteil von dessen Werk interessieren. Das Besondere an Sebalds Interviews besteht dann auch darin, daß er in ihnen zugleich als Autor, als Erzähler und als literarische Figur gefragt ist. Daraus resultiert ein von Müller und Handke völlig verschiedener Interviewtyp – in zahlreichen Interviews geht es primär darum, die Authentizität der in den Büchern erzählten Geschichten zu verifizieren.

Der Kulminationspunkt dieser Tendenz findet sich in einer knappen Frage, die Carole Angier in einem 1997 geführten (und im gleichen Jahr bereits in einer deutschsprachigen Version erschienenen)<sup>21</sup> Interview stellt: »Is it fact or fiction?« (S. 64). Immer wieder wird Sebald nach der Herkunft und Faktizität der von ihm verarbeiteten Biographien und Fotografien gefragt und gibt bereitwillig Auskunft: Ja, Ambros Adelwarth, einer der Protagonisten in *Die Ausgewanderten* (1992), sei tatsächlich sein Onkel (heiße aber anders), nein, die Adelwarth zugeschriebenen und im Buch abgedruckten Tagebucheintragungen seien von Sebald »gefälscht«, sonst aber ungefähr 90 Prozent der abgebildeten Fotos und Dokumente authentisch (bei *Austerlitz*, Sebalds letztem Prosatext, sollen es dagegen nur 50 Prozent sein). Im Einzelfall sind diese Auskünfte durchaus erhellend, gewähren sie doch einen Einblick in die Arbeitsweise des Autors und insbesondere in die immense Bedeutung, die Fotografien dabei zukommt. Nicht nur über die von ihm intendierten Funktionen der Wort-Bild-Kombinationen wird der Interviewleser aufgeklärt (Sebald nennt hier insbesondere die Beglaubigung des Textes durch Fotografien sowie die Entschleunigung des Leseprozesses), sondern auch darüber, daß Sebald insbesondere Schwarz-Weiß-Fotografien zur Stimulanz seiner literarischen Produktivität genutzt hat.

Die von Sebald an den Tag gelegte Offenheit, die Schwartz in ihrer Einleitung mit einiger Überraschung konstatiert, kann sich der Autor nicht zuletzt deshalb erlauben, weil es sich durchweg um in ihrer Länge überschaubare, im Gegensatz zu Handkes Interviewbänden sich nicht über Tage erstreckende Gespräche handelt. Mit anderen Worten: Abgesehen von den in den Interviews angesprochenen und naturgemäß wenigen Beispielfällen, ändert auch Sebalds Auskunftsfreude nichts daran, daß das genaue Mischungsverhältnis von Fakten und Fiktionen, dessen Undurchsichtigkeit ein wesentlicher Faktor der von Sebalds Texten ausgehenden Faszination zu sein scheint, dem Leser weiterhin verschlossen bleibt.

*Sebald als Textkonstrukt: Der Melancholiker und die moralische Instanz.* – Gegenstand der »kommentierenden Sekundärkommunikation« sind immer und bei Sebalds autobiographisch geprägter Prosa in besonderem Maß nicht nur die Texte des Autors, sondern auch der Autor selbst. Zwar beziehen sich auch Heubner und Löschner auf den selbstinszenatorischen Aspekt von Interviews (freilich ohne ihn systematisch anzugehen oder ihn von Ähnlichem in den »literarischen« Werken zu unterscheiden), gehen der *Funktion* von Selbstdarstellungen aber ebensowenig nach wie der Tatsache, daß Selbstdarstellungen nicht im luftleeren Raum stattfinden, sondern auch auf in der Öffentlichkeit kursierende Autorbilder bezogen sind. Im Fall Sebalds haben sich zwei Autorimages als besonders haltbar erwiesen: zum einen das Bild des Autors als eines menscheuen Melancholikers, zum anderen der Eindruck, es bei Sebald mit einer vom Geden-

ken an den Holocaust geprägten moralischen Instanz mit Vorbildcharakter zu tun zu haben.

Einen melancholischen Autor scheint zum Beispiel Arthur Lubow erwartet zu haben, dessen aufschlußreiches Interview-Porträt den Sebald-Band abschließt: »In person«, ist es Lubow wichtig zu bemerken, »Sebald was funnier than his lugubrious narrators« (S. 170). Sebalds Aufgeschlossenheit, ja seine bisweilen humoristischen Entertainerqualitäten zeigen sich insbesondere im Gespräch mit Joseph Cuomo, das im März 2001 nach einer Lesung Sebalds in New York geführt und immer wieder vom Lachen des Publikums unterbrochen wird. Über die historisch unterschiedlich gehandhabte Praxis, solche Aspekte der »Primärsituation« (Lesung und Gespräch) in die »Sekundärsituation«<sup>22</sup> (gedruckte Fassung) zu integrieren, wird man bei Heubner informiert, der in diesem Kontext darauf hinweist, daß gedruckte Interviewfassungen immer eine Reduktionsstufe darstellen, die sich auch durch die im Sebald-Band enthaltenen Hinweise auf Publikumsreaktionen nur graduell minimieren läßt. Den mit Einschüben wie »[Audience laughter]« (S. 117) einhergehenden Erkenntnisgewinnen und Rezeptionssteuerungen widmet sich Heubner allerdings nicht – genau das wäre in Sebalds Fall aber produktiv. Denn die amüsierten Reaktionen des Publikums auf einen umgänglichen Autor widersprechen dem Label des melancholischen Eigenbrötlers bereits zu einer Zeit, in der Feuilletons und Literaturwissenschaft dieses Image noch ungebremst verbreiten (relativiert worden ist es erst in jüngeren Aufsätzen).<sup>23</sup>

Noch stärker den Eindruck einer gezielten Image-Korrektur vermitteln Sebalds Äußerungen zu seiner Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Gefragt und ungefragt kommt Sebald immer wieder auf die »conspiracy of silence« (S. 44 u.ö.), die »huge taboo zone« (S. 105) zu sprechen, die seine Eltern, Lehrer und Universitätsdozenten um Holocaust und Kriegserlebnisse herum gebildet hätten. In einer Mischung aus Anklage und einem aus Ratlosigkeit gespeisten Verständnisinteresse kreist Sebalds Denken um die Frage, wie und mit welchen Konsequenzen es den Menschen in den fünfziger und sechziger Jahren gelingen konnte, einen so kurz zurückliegenden Abschnitt der eigenen Biographie vollständig aus dem eigenen Denken und Reden herauszuhalten. Besonders bemerkenswert ist daran, daß Sebald seine eigene Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus weniger als eine allgemeine moralische Pflicht darstellt, sondern vielmehr entwicklungspsychologisch und damit individuell erklärt: »I think all children know this – if something is withheld from you, you want it all the more« (S. 48). Steckt hinter *Austerlitz*, von Ruth Klüger zur besten fiktionalen Holocaustdarstellung der deutschen Nachkriegsliteratur geadelt, also nicht mehr als ein spätpubertärer Aufstand gegen die nazistischen Eltern? Natürlich ist es so einfach nicht. Frappierend ist vielmehr, daß Sebald diese einfache Selbstdeutung offensichtlich gefällt. Aber warum?



Will man sich bei der Beantwortung dieser Frage nicht auf Spekulationen über die in Interviews genausowenig wie in literarischen Texten unmittelbar greifbare Autorintention einlassen, kann man das in den Blick nehmen, was textuell und kontextuell der Fall ist. Zum Beispiel, daß Sebalds literarisches und moralisches Ansehen zur Zeit der Interviews insbesondere in den USA schwindelnde Höhen erreicht hatte. Ob intendiert oder nicht: Durch die ostentative Herleitung des eigenen Schreibens aus der familiären, sozialen und historischen Herkunft erscheinen die vermeintlichen Verdienste des Autors nicht als Leistungen eines autonomen Individuums, sondern werden zu Produkten einer zufälligen raum-zeitlichen Konstellation umgedeutet. Immer wieder stellt Sebald sein Schreiben als ungeplant, ihm selber rätselhaft, ja als pathologische Zwangshandlung dar – und damit sich selbst stärker als Objekt denn als souveränes Subjekt seiner Arbeit. Wer einen von klaren moralischen Kategorien geleiteten, souverän mit literarischen Motiven und Verfahren hantierenden Autor erwartet, wird von den Interviews eines anderen belehrt. »I'm out of control« (S. 117), behauptet Sebald und gibt an, sich vom Glauben an die Kontrollierbarkeit des eigenen Lebens und Arbeitens bereits an seinem 35. Geburtstag verabschiedet zu haben.

Auf solche Imagekorrekturen reagieren die Gesprächspartner bisweilen mit Enttäuschung: »Like many lesser writers, he was primarily interested in himself« (S. 168), konstatiert Arthur Lubow mit einiger Ernüchterung, während Carole Angier sich davon überrascht zeigt, daß Sebald am Ende doch die eigenen Bücher wichtiger seien als die in ihnen verarbeiteten, oft jüdischen Lebens- und Leidensläufe. Wenn Sebald ausgerechnet in einem für *The Jewish Quarterly* geführten Interview zu Protokoll gibt, daß er sich mit jüdischen Biographien nicht aus philo-semitischen Gründen beschäftige, sondern sich für sie primär als Teil jener ihm in der Nachkriegszeit vorenthaltenen Sozialgeschichte interessiere, wird er geahnt und gewollt haben, was aber auch beim Blick allein auf den Text konstatiert werden kann: daß solche Ausführungen einer Erhöhung zur universalen moralischen Instanz eher entgegenarbeiten. Nicht als moralisches Gewissen tritt die Autorfigur im Interviewtext in Erscheinung, sondern als ein von seiner arbiträren Herkunft dominierter Heimatloser. Damit macht sie sich, zumindest für bestimmte Rezipientenkreise, uninteressanter. Der Schritt in die kulturelle Öffentlichkeit, um den es sich bei Interviews qua Gattung handelt, kann also auch die paradoxe Funktion erfüllen, das öffentliche Interesse an der eigenen Person wieder zu reduzieren bzw. auf neue Bahnen zu lenken.

Auch ohne Spekulationen über den Bewußtheitsgrad solcher Strategien und damit ohne Bezugnahme auf die Autorintentionen läßt sich an den Sebald-Interviews zeigen, inwiefern Interviews Autorimages korrigieren können. Heubners und Löschners Ansätze sind dabei um den Aspekt zu erweitern, daß der Selbstentwurf im Interview immer relational und funktional ist: relational, weil er sich

auf das im öffentlichen Diskurs dominante Autorbild bezieht; funktional, weil dieses öffentliche Autorbild von Interviews beeinflusst werden kann. Ob das korrigierte Autorbild dem realen Autor Sebald näher kommt als das Klischee und ob diese Korrektur überhaupt Sebalds Absicht gewesen ist, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Primärer Gegenstand einer text- statt autorbezogenen Umgangsweise mit Interviews ist schließlich nicht der Mensch W.G. Sebald, sondern das Rede- bzw. Textkonstrukt ›Sebald‹, das von den Interviews produziert wird.

*Literaturprofi? Der Autor als Literaturwissenschaftler.* – Ein besonderer Fall ist W.G. Sebald als Interviewpartner zudem deshalb, weil er bis zu seinem Tod als Literaturwissenschaftler gearbeitet hat. Die Vorstellung, es mit einem gewieften Literaturprofi zu tun zu haben, gehört ebenfalls zum Image des Autors – und auch hier werden alle Erwartungen an einen in theoretischen Fragen besonders beschlagenen oder in erzähltechnischen Dingen kühl kalkulierenden Wissenschaftler von Sebalds Antworten unterlaufen. Genau das kann natürlich insofern als Kalkül verstanden werden, als Sebald damit gut genährten Vorbehalten gegenüber schreibenden Literaturwissenschaftlern die Nahrung entzieht. Man kann die Diskrepanz zwischen Sebalds Selbstdeutungen auf der einen und literaturwissenschaftlichen Basisannahmen (etwa zur Trennung von Autor und Erzähler oder zum Ausschluß des Biographischen) auf der anderen Seite aber auch als ein Plädoyer für eine andere Literaturwissenschaft verstehen, das dadurch an Nachdruck gewinnt, daß der Autor Literaturwissenschaftler ist und seine literarischen Texte gemeinhin für außergewöhnlich reflektiert gehalten werden. Wenn Sebald 2001 anführt, daß er eine tiefe Abneigung gegen systematisches Arbeiten hege und auch seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten immer auf »a random, haphazard fashion« (S. 94) zustande gekommen seien, ordnet er zum einen seine vermeintlich wissenschaftliche der künstlerischen Tätigkeit unter und widerspricht zum anderen der verbreiteten Tendenz, mit ›Literaturwissenschaft‹ weniger den Umgang mit literarischen Texten als vielmehr Begriffsklärungen und Systematisierungen von Analyseverfahren zu assoziieren. Auch der Theorieboom des ausgehenden 20. Jahrhunderts sowie die über eine noch längere Tradition verfügende Praxis, autobiographisch ausgerichtete Interpretation grundsätzlich der Niveaulosigkeit zu verdächtigen, werden von Sebalds Ausführungen konterkariert. Ohne Zweifel: Sebald vertritt damit durchweg antiquierte Positionen und bietet kaum Anknüpfungspunkte für literaturwissenschaftliche Innovationen.

Zu leicht sollte man es sich mit der Abwertung des in den Interviews zum Ausdruck kommenden literaturwissenschaftlichen Konzepts aber nicht machen. Sebalds Insistieren etwa auf der produktionsästhetischen Bedeutung des biographischen Faktors oder des Unbewußten kann einer sich stetig verrationali-

sierenden Literaturwissenschaft durchaus zur Selbstrelativierung dienen. Denn wo das theoretisch plausible Desinteresse von Literaturwissenschaftlern an Autorintentionen so weit internalisiert ist, daß in einer Art Dialektik der literaturwissenschaftlichen Aufklärung plötzlich der analytische Umgang mit Texten verabsolutiert, zur einzig plausiblen, ja möglichen Auseinandersetzung mit Texten erklärt und die grundlegenden Differenzen zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Produktivität aus den Augen verloren werden – dort können Schriftstellerinterviews eine korrigierende Funktion übernehmen. Auch wenn die Sebald-Interviews nichts daran ändern sollten, daß wissenschaftliche Interpretationen auf Texte und nicht auf textexterne Autorintentionen bezogen werden, halten sie doch die Begrenztheit des wissenschaftlichen Umgangs mit Literatur bewußt. Es geht eben auch anders, so die Botschaft der Interviews für die Literaturwissenschaft, als es in einer zunehmend verwissenschaftlichten Literaturwissenschaft üblich ist.

*Das Sebald-Interview als literarische Erzählung.* – Sebalds Äußerungen zur eigenen Person und zu seiner literarischen wie wissenschaftlichen Arbeitsweise lassen sich relativ problemlos der von Heubner eingeführten Kategorie des ›klassischen Autoreninterviews‹ zuordnen. Schwieriger wird eine solche Kategorisierung zum Beispiel bei Sebalds Ausführungen zur Metaphysik, die sich gleich in drei der fünf ausgewählten Interviews finden. Daß im 21. Jahrhundert nur noch Schriftsteller, nicht aber Philosophen oder Historiker über eine Art Lizenz zur Beschäftigung mit metaphysischen Fragen verfügen, wird von Sebald als erheblicher Vorteil der Dichtung verbucht. So kann der Autor der von Eleanor Wachtel ins Spiel gebrachten Deutung als eines ›ghost hunters‹ (S. 42) ohne Zögern beipflichten (wie überhaupt die Mehrzahl der Antworten mit einer Zustimmung zu den von den Interviewern angestellten Beobachtungen und Thesen beginnt).<sup>24</sup> In seiner Antwort auf Wachtels Frage gibt Sebald an, daß ihm tote Menschen auf eine merkwürdige Weise nahe seien – verglichen damit komme ihm der Gedanke, freiwillig nach Rio de Janeiro oder Sydney zu reisen, »entirely alien« (S. 43) vor. Ob Sebald damit aber ›bloß‹ ein einigermaßen konventionelles Interesse an den Biographien Verstorbener zum Ausdruck bringen will (wie er es am Beispiel Matthias Grünewalds ausführt, mit dem er sich in seinem ›Elementargedicht‹ *Nach der Natur* beschäftigt hat) oder es ihm in einem nicht nur metaphorischen, sondern ontologischen Sinn Ernst damit ist, daß (wie es in *Austerlitz* heißt) »die Grenze zwischen dem Tod und dem Leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben«,<sup>25</sup> bleibt in der Kombination der einschlägigen Interviewpassagen offen.

›Offen‹ bis zur Widersprüchlichkeit sind Sebalds Positionen auch in anderen Passagen. Einerseits legt Sebald auf die Feststellung Wert, daß sein Interesse an den Toten nicht mystisch geprägt sei, sondern an den archaisch-unverkrampten

Umgang mit dem Tod anknüpfe, wie er etwa im Allgäu oder auf Korsika üblich gewesen sei; zudem langweilten ihn parapsychologische Erklärungsansätze (vgl. S. 96). Andererseits berichtet Sebald von seinem Interesse an den Forschungen des Biologen Rupert Sheldrake (vgl. S. 81), dem immer wieder seine parapsychologische Unwissenschaftlichkeit vorgeworfen wird. Stellt Sebald es einmal als Selbstverständlichkeit dar, daß – »as we all know« (S. 97) – die Welt nicht sinnvoll eingerichtet sei, kommt er im nächsten Augenblick darauf zu sprechen, daß es vermutlich doch mehr Sinnhaftigkeit in der Welt gebe, als man gemeinhin annehme. Der ontologische Status von Sebalds Ausführungen zum Weiterleben der Toten wird in den Interviews letztlich genau in dem Schwebезustand gehalten, der sich auch in seinen Erzählungen findet.

Ein kommentierender Sekundärdiskurs, wie er nach Holger Heubners Typologie das »klassische Autoreninterview« auszeichnet, ist das nicht mehr. Sebald scheint vielmehr mit der Kommentarfunktion des Interviews ein ironisches Spiel zu betreiben, wie er es in seinen Büchern mit der Beglaubigungsfunktion von Fotografien praktiziert. Aber auch von Heubners Gegenkategorie, dem »Interview als Kunstform«, kann man in Sebalds Fall zumindest insofern nicht sprechen, als hier der »Kontakt zur Außenwelt«,<sup>26</sup> insbesondere zum literarischen Werk des Autors, keineswegs gekappt wird (wie es etwa bei Heiner Müller der Fall ist und von Heubner zum Charakteristikum des »Kunst-Interviews« erklärt wird). Es stellt sich vielmehr die Frage, ob in Sebalds Interviews die literarischen Texte des Autors statt kommentiert oder ignoriert nicht vielmehr weitergesprochen werden und deshalb die Interviews als Ausdehnung von Sebalds literarischem Kosmos verstanden werden sollten. Auf eine solche Genreauflösung hat Ruth Klüger bereits in bezug auf Sebalds vermeintlich literaturwissenschaftliche Essays hingewiesen, die zunehmend in einem osmotischen Verhältnis zu den literarischen Texten des Autors stünden.<sup>27</sup> Zieht sich die Technik der »Wiederholungsschleife«,<sup>28</sup> die Claudia Albes am Beispiel von *Die Ringe des Saturn* (1995) beschrieben hat, ausgehend vom Einzeltext also nicht nur durch die literarische Prosa und die Essays Sebalds, sondern auch durch die Interviews?

In welchem Ausmaß »Sebald was possessed, even haunted, by specific motifs from his life and the life of his country« (S. 19), wie Schwartz in der Einleitung des Bandes konstatiert, zeigt sich in seinen literarischen Texten genauso wie in seinen Interviews. In letzteren gilt das insbesondere für die immense Bedeutung, die der Emigrant Sebald den Erlebnissen und vor allem den Orten seiner Kindheit und Jugend beimißt. Auf eine bisweilen manisch, bisweilen komisch anmutende Weise scheint es Sebald darauf abgesehen zu haben, hier die Ursprünge fast aller in seinen Texten zum Einsatz gebrachten Techniken und Themen auszumachen. Schon der Beginn seiner literarischen Tätigkeit wird von Sebald abstrus-exakt lokalisiert, und zwar im fränkischen Dorf Windsheim: Zu

seiner ersten literarischen Veröffentlichung *Nach der Natur* sei er angeregt worden durch die Beschäftigung mit dem Arzt und Naturwissenschaftler Georg Wilhelm Steller, die von der zufälligen Entdeckung motiviert gewesen sei, daß Steller nicht nur die gleichen Initialen wie W.G. Sebald trage, sondern 1709 in Windsheim geboren worden sei – in genau jenem Ort, den Sebald 1943 im Bauch seiner Mutter während der Bombenangriffe auf Nürnberg besucht habe. Auch der Arbeitsbeginn an *Die Ausgewanderten* wird von Sebald über Umwege auf einen geographischen Punkt gebracht: Der Gedanke zu dem Text sei ihm bei der Beschäftigung mit Jean Améry gekommen, mit dem er sich befaßt habe, »because he originated from an area not far from the area in which I grew up« (S. 38). Stilistisch geprägt sei er von der deutschsprachigen Prosa des 19. Jahrhunderts – »not least because the writers all hailed from the periphery of the German-speaking lands, where I also come from« (S. 77). Und wo Sebald auf sein Verfahren der ›Bricolage‹ zu sprechen kommt, beruft er sich nicht etwa auf Claude Lévi-Strauss, in dessen Studie *Das wilde Denken* Sebald die Passagen zur ›Bricolage‹ mit dickem schwarzen Filzstift unterstrichen hat (wie unlängst in der Marbacher Sebald-Ausstellung zu sehen war), sondern leitet seine Arbeitsweise lieber aus dem konstruktiven Basteln ab, zu dem er in seiner spielzeuglosen Nachkriegskindheit gezwungen gewesen sei (vgl. S. 159).<sup>29</sup> Daß auch sein Interesse an den Toten mit dem Verlust des Großvaters zusammenhänge (vgl. S. 171), der für Sebald wichtigsten Person seiner Kindheit, vermag dann schon nicht mehr zu überraschen. Sebald porträtiert sich in den Interviews als einen herkunftsbesessenen Emigranten.

In doppelter Hinsicht setzt auch hier der redende den schreibenden Sebald fort. Nach Motiven seiner von Koinzidenzen geprägten Erzählungen gefragt, gerät der Autor zum einen ins erneute Erzählen von Koinzidenzen – der Interviewpartner Sebald präsentiert sich stärker als Erzähler denn als Selbstkommentator. Zum anderen wird die in den Büchern entfaltete Anthropologie von ihrem Autor ausdrücklich bestätigt. Sebald argumentiert ganz im Sinn seiner Figuren, die (wie etwa der Lehrer Paul Bereyter in *Die Ausgewanderten* oder die Titelfigur in *Austerlitz*) bis ins höhere Alter, oft gerade dann, auf Erlebnisse ihrer Kindheit und Jugend zurückgeworfen werden, mithin auch als Emigranten ihrer Biographie nicht entkommen können.

Vor diesem Hintergrund spricht einiges dafür, daß Sebalds Interviewäußerungen zumindest partiell den ästhetischen Kriterien seiner Erzählungen gehorchen, und es fruchtbar sein kann, die Interviews wie literarische Texte zu analysieren. Deshalb ist es durchaus angemessen, in bezug auf Sebald vom ›Interview als Kunstform‹ zu sprechen, wenn man diesen Interviewtyp offener faßt und mit differenzierteren Subkategorien versieht, als es bei Heubner der Fall ist. Den Kunstcharakter des ›Kunstinterviews‹ ausschließlich an das Kriterium einer »internen Blockierung externer Referenzen«<sup>30</sup> zu binden, wie Heubner es

im Anschluß an Niklas Luhmann vorschlägt, ergibt bei Sebald schon deshalb keinen Sinn, weil auch seine Prosatexte ein unauflösbares Verwirrspiel aus internen und externen Referentialisierungen betreiben. Praktikabler ist hier Löschners Hinweis darauf, daß Interviews in jeder formalen und inhaltlichen Weise Charakteristika von Literarizität übernehmen können, mithin »ebenso hermetisch, komplex und strukturiert«<sup>31</sup> wie ästhetische Produkte sein können. Löschners Ansinnen, Interviews als eine literarische Gattung neben den Hauptgattungen Prosa, Lyrik und Drama zu begreifen (und damit weder als einen diesen Gattungen zuzuordnenden Paratext, wie Genette es vorgeschlagen hat, noch als meta-literarischen Kommentar), ist im Blick auf Sebalds Interviews ergiebiger als Heubners Ansatz. Allerdings läßt sich Löschners an Heiner Müllers Interviews gewonnener Optimismus, es bei Interviews »mit der gattungsmäßig eindeutigsten Form«<sup>32</sup> überhaupt zu tun zu haben, an Sebalds Interviewhybriden nicht bestätigen.

Wo aber könnte eine Untersuchung ansetzen, die Interviews wie literarische Texte liest und dabei auch die anderen Werke des Autors im Blick hat? In Sebalds Fall bietet sich dafür zum Beispiel die leitmotivische Erwähnung von Hunden an: Sebald preist im Interview das Spazierengehen mit dem Hund als eine den Schritt in die Zerstreung verhindernde Minimalvariante der für jeden Menschen notwendigen mentalen Schmerzabwehr (vgl. S. 56) und präsentiert den Hund darüber hinaus als ein Vorbild der ungesteuerten, für ihn als Autor einzig Erfolg versprechenden Art der Materialsammlung (vgl. S. 94). Ferner bedient sich Sebald des bekannten HMV-Bildes, das einen Hund vor dem Gramophon zeigt, zur Veranschaulichung einer zunehmenden Abhängigkeit des Menschen von Maschinen (vgl. S. 101) und nutzt die beschränkten Verstehensmöglichkeiten des Hundes zur Unterstützung seiner These von den dem Menschen unbewußten Schranken seines Weltbildes (vgl. S. 116). Hundespuren findet man aber nicht nur in den Interviews, sondern auch in einem dem Maler Jan Peter Tripp gewidmeten Essay, der mit Hundebildern und der These endet, daß der Hund, »der mit Leichtigkeit über die Abgründe der Zeit läuft«,<sup>33</sup> manches genauer wisse als der Mensch. Und schließlich beruft Sebald sich in einem späten Gedicht auf Paul Cézanne als Gewährsmann seiner Hundefaszination: »Gleich einem Hund // sagt Cézanne / so soll der Maler / schauen das Auge / still & fast / abgewandt«.<sup>34</sup> In der Lyrik, in den Essays und in den Interviews arbeitet Sebald mit Hunden als Bild, Beispiel und Beleg – in keiner der Textformen aber wird dieses Vorgehen reflektiert oder erklärt. Wenn Sebalds Poetik mit Anne Fuchs insgesamt als eine »Vernetzungsästhetik«<sup>35</sup> bezeichnet werden kann, kommt den Interviews darin also nur begrenzt die Funktion zu, dieses Netz sichtbar zu machen – vielmehr knüpfen sie es auf eine beiläufige Weise weiter. In allen Textgattungen fungiert das Hundemotiv als Teil einer Anthropologie der Anti-Hybris, nach welcher jedes Überlegenheitsgefühl dem Tier gegen-

über fehl am Platz ist, und der Mensch vom Hund zu lernen hat. Unabhängig davon, ob Sebald diese Köder bewußt in seinen Interviews verstreut, um bei seinen Zuhörern bzw. Lesern eine zur Roman-Lektüre analoge Gedankenbewegung in Gang zu setzen, entstehen in Sebalds vermeintlicher Selbstkommentierung Texte, die in einem hohen Maß selbst kommentierungsbedürftig sind und eher zum Gegenstandsbereich einer literaturwissenschaftlichen Analyse als zum Sekundärdiskurs gehören. Dem kann nur gerecht werden, wer sie auch mit literaturwissenschaftlichen Analysewerkzeugen bearbeitet.

Daß eine solche Analyse je nach Schriftsteller unterschiedlich akzentuiert sein muß, zeigt abschließend noch einmal der Vergleich Sebalds mit Heiner Müller. Unabhängig davon, daß die Interviews beider Autoren mit Gewinn als Kunstformen rezipiert werden können, verweist Müller explizit auf den Sonderstatus, den die Produktion von Interviewtexten für ihn einnimmt: »Einmal sind mir Interviews im Grunde lästig. Es ist aber viel anstrengender für mich, Theoretisches auszuformulieren, also zu schreiben, und deswegen bin ich manchmal wider besseres Wissen oder manchmal wider Willen bereit, mich in Gespräche einzulassen. Das andre ist, daß man in Gesprächen etwas leichtfertiger formulieren kann, als wenn man schreibt.«<sup>36</sup> Müller unterscheidet seine Interviews sowohl inhaltlich («Theoretisches») als auch in bezug auf den eigenen Anspruch (Leichtfertigkeit) von seinen anderen Texten – und daran orientieren sich auch die beiden Interviewstudien. Wie eine engere Form des Zusammenspiels von Interviews und dem sonstigen Œuvre eines Schriftstellers zu analysieren wäre, bleibt deshalb ein in bezug auf Sebalds Interviews besonders auffälliges Forschungsdesiderat. Dem Autor kommt die Literaturwissenschaft auf diesem Weg zwar nicht näher, aber ihren Gegenstandsbereich erweitert sie.

#### Anmerkungen

---

- 1 Hans Joachim Schröder: *Das narrative Interview - ein Desiderat in der Literaturwissenschaft*, in: *IASL*. 16 (1991), S. 98.
- 2 Rainer Maria Rilke: *Briefe*, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden 1950, S. 896 (Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925).
- 3 Beide Zitate sind einer unpublizierten Poetik-Vorlesung entnommen, die Peter Rühmkorf 1999 an der Universität Göttingen gehalten hat.
- 4 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko: *Einleitung. Autor und Interpretation*, in: Dies. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 8.
- 5 Ekkehart Rudolf: *Aussage zur Person. Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch*, Tübingen 1977, S. 10.
- 6 Heinz Ludwig Arnold: *Gespräche mit Schriftstellern*, München 1975, S. 8.
- 7 Sascha Löschner: *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main u.a. 2002.
- 8 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1990, S. 100.

- 9 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, Frankfurt/Main–New York 1989, S. 343. Genette widmet sich dem Interview hier nur kurz und relativ undifferenziert. Der Sinn des Interviews liegt seiner Ansicht auf der Seite des Interviewers bzw. der Zeitung in einem »Bedürfnis eher nach Information als nach wirklichem Kommentar« und auf seiten des Autors in der »Popularisierung und Werbung« (ebd., S. 345 und 347).
- 10 Heiner Müller: *Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin 1991, S. 31.
- 11 *Ich bin ein Neger. Eine Diskussion mit Heiner Müller*, Darmstadt 1985. Den bewußten Provokationen und nicht intendierten Entgleisungen, die Müller sich vor allem in seinen späteren Interviews leistete, widmet sich Michael Töteberg: *Medienmaschine. Publikationsstrategien und Öffentlichkeitsarbeit oder: Wer bedient wen?*, in: *Text + Kritik*, Heft 73: *Heiner Müller*, 2. Aufl.: Neufassung (1997), insbesondere S. 191 f.
- 12 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer I. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1986, S. 155.
- 13 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, erweiterte Neuausgabe mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR, Köln 1994, S. 11.
- 14 Volker Heubner: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin 2002, S. 143.
- 15 Ebd., S. 210.
- 16 Vgl. unter anderem Peter Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber*, Frankfurt/Main 1990; Peter Handke/Peter Hamm: *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen 2006.
- 17 *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, ed. by Lynne Sharon Schwartz, New York 2007. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text. – Der Band enthält neben fünf längeren Interviews auch vier Essays über Sebald; alle Texte sind zuerst in us-amerikanischen Zeitungen oder Zeitschriften erschienen.
- 18 Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 92 f.
- 19 Vgl. *For Years Now. Poems by W.G. Sebald. Images by Tess Jaray*, London 2001.
- 20 Mit der Person des Fragenstellers hat sich kürzlich Andrea Gnam in einem Aufsatz zu den von Alexander Kluge geführten Interviews befaßt. Knapp geht sie darin auch auf rhetorische Tricks ein, die Kluge als Interviewter benutzt, um seine Gesprächspartner von den eigenen Ausführungen zu überzeugen; vgl. Andrea Gnam: *Das Interview bei Alexander Kluge. Präzision und Unbestimmtheit*, in: *Weimarer Beiträge*, 54(2008)1, S. 137.
- 21 Vgl. Carole Angier: *Wer ist W.G. Sebald? Ein Besuch beim Autor der »Ausgewanderten«*, in: Franz Loquai (Hg.): *W.G. Sebald*, Eggingen 1997. Der Band enthält drei weitere Interviews mit Sebald, vor allem aber Rezensionen und Essays zu seinem Werk bis 1997.
- 22 Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 122.
- 23 Im *Text + Kritik*-Heft von 2003 zum Beispiel in den Beiträgen von Sigrid Löffler (»*Melancholie ist eine Form des Widerstands*«. *Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift*, in: *Text und Kritik*, Heft 158: *W.G. Sebald*) und Heiner Boehncke (*Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder*, in: Ebd., S. 46). – Vgl. neben vielen anderen Andreas Isenschmid: *Melancholische Merkwürdigkeiten. W.G. Sebalds »englische Wallfahrt« in leeren Landschaften mit überraschenden Funden*, in: *W.G. Sebald*, hg. von Franz Loquai, Eggingen 1997; Irene Heidelberger-Leonard: *Melancholie als Widerstand. Laudatio*, in: *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landes-*



- hauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald, Düsseldorf 2000; *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, hg. von Rüdiger Görner, München 2003; *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, hg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin 2006. Zur Relativierung dieser These vgl. Ben Hutchinson: *Die Leichtigkeit der Schwermut. W.G. Sebalds »Kunst der Levitation«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 50 (2006); Torsten Hoffmann, Uwe Rose: *»quasi jenseits der Zeit«*. *Zur Poetik der Fotografie bei W.G. Sebald*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 125 (2006), insbesondere S. 606 f. In beiden Aufsätzen werden weitere Beispiele für die Stigmatisierung Sebalds zum einsamen Melancholiker genannt.
- 24 Daß auch solche Frage-Antwort-Relationen zur Interviewanalyse gehören, führen sowohl Heubner als auch Löschner am lustvoll zitierten Beispiel des in einem Interview mit Frank M. Raddatz primär schweigenden und schließlich einschlafenden Heiner Müller vor, vgl. Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 186 ff.; Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 119 f.
- 25 W.G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt/Main 2003, S. 401.
- 26 Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 208.
- 27 Vgl. Ruth Klüger: *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W.G. Sebald*, in: *Text + Kritik*, Heft 158 (2003): *W.G. Sebald*, S. 96.
- 28 Claudia Albes: *Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds »englischer Wallfahrt« »Die Ringe des Saturn«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46 (2002), S. 281.
- 29 Der Verbindung von Sebald und Lévi-Strauss widmet sich Susanne Schedel: *»Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?«*. *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg 2004, S. 80–83.
- 30 Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 208.
- 31 Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 64 f.
- 32 Ebd., S. 55.
- 33 W.G. Sebald: *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt/Main 2000, S. 188.
- 34 W.G. Sebald/Jan Peter Tripp: *»Unerzählt«. 33 Texte und Radierungen*, mit einem Gedicht von Hans Magnus Enzensberger und einem Nachwort von Andrea Köhler, München-Wien 2005, S. 45.
- 35 Anne Fuchs: *Die Schmerzsspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004, S. 74 ff.
- 36 Müller: *Gesammelte Irrtümer I*, S. 155.