

ARTICLE

Interview mit Julia Franck

Simone Costagli¹ und Julia Gruber²¹ Istituto di Studi Germanici, IT² Tennessee Technological University, USCorresponding author: Simone Costagli (simone.costagli@unife.it)

Interview mit Autorin Julia Franck über ihren Roman “Die Mittagsfrau”. Die Autorin diskutiert mit den Interviewern über Themen und Formen ihres Familienromans.

Q: Zunächst bin ich am Verhältnis zwischen Familie und Literatur interessiert, was gerade das Hauptthema dieses Projekts ist. *Die Mittagsfrau* geht genauso wie *Lagefeuer* teilweise auf Ereignisse und Figuren zurück, die zu Ihrer Autobiographie und zu Ihrer Familiengeschichte gehören. Warum ist Ihre Familienerinnerung für Sie als Schriftstellerin so wichtig?

A: Ich glaube, dass man grundsätzlich Schriftsteller ganz grob in zwei verschiedene Gattungen unterteilen kann: es gibt die Flâneure, die nach draußen gehen, sich ins Kaffeehaus setzen oder in die Landschaft, und dort Studium betreiben und das zum Gegenstand ihres Schreibens machen. Das waren auch manche der besten Feuilletonisten der zwanziger Jahre – man denkt an Alfred Kerr oder Döblin. Und es gibt die anderen, wie Büchner, wie Kafka, wie Wolfgang Hilbig zum Beispiel, die aus einer inneren Notwendigkeit heraus, letztlich immer um das Eigene schreiben. Um „das Eigene“ heißt das Autobiographische – und das ist manchmal mehr oder weniger klar erkennbar. Man kann dann so einen Roman wie *Das Provisorium* natürlich als „Liebesroman“ bezeichnen, um ihn gut etikettiert an Leser zu bringen, so wie man *Die Mittagsfrau* als „Familienroman“ bezeichnen kann, um ihn gut etikettiert an Leser zu bringen. Aber hinter beiden, egal was im Klappentext steht, verbergen sich, glaube ich, Texte, die immer aus so einer inneren Notwendigkeit heraus geschrieben sind. Das betrifft alles Autobiographische, was mich seit ich denken kann, zum Schreiben anregt, das hat natürlich etwas mit der eigenen Familiengeschichte zu tun. Das hat aber auch mit etwas jenseits des Autobiographischen oder Biographischen zu tun, d.h. nicht nur mit chronisch nachvollziehbaren und auch festlegbaren, recherchierbaren Daten, sondern auch mit Erfahrungen, die als Empfindung in mir verankert sind, die wiederum dann in den fiktionalen Bereichen oder Passagen des Romans zu finden sind. Das sind Erfahrungen mit anderen, äußeren Bildern – also in einer sozusagen verfremdeten Form dargestellt, natürlich wie der ganze Roman ja eine Verfremdung ist – durch die Dramaturgie, durch die Figurenerfindung, durch die Räume, die in meinem Fall oft entschieden anders sind als die, die ich im Alltag um mich habe, das sind nicht Räume, die ich irgendwo schon mal gesehen habe und fotografieren könnte und dann nachbeschreibe, sondern das sind tatsächlich innere Räume, die mir als innere Bilder wie nächtliche Träume entstehen und trotzdem sind sie in meinem Hirn entstanden und meiner Erfahrung, meinem Assoziationsraum, der zu dieser bestimmten autobiographischen Erfahrung gehört, entsprungen und insofern würde ich auch in so einem Fall wie Hilbig oder auch für mich ganz klar sagen, dass ich nicht diese sprachliche Trennung

zwischen Fiktion und Realem voraussetze oder schaffe, sondern, es gibt eigentlich für die meisten Schriftsteller, auch für die Flâneure, keine stärkere Identität zu ihrem Selbst, als Mensch, als Autor, als die zwischen ihrer Funktion und dem Ich. Ich glaube, dass es nichts Subjektiveres, nichts mit dem Autor Identischeres gibt, als eine Fiktion.

Q: Und wie spielt das in die Darstellung der Familie hinein? Wie man seine eigene Familie sieht ist nur fiktional – wird das nur wirklich durch die Fiktion?

A: Ich würde sagen, es gibt eine wahre Begebenheit – mit „wahrer Begebenheit“ meine ich so etwa wie bei der *Mittagsfrau*, dass mein Vater 1945, wie der Peter im Roman, auf einem Bahnsteig stehengelassen wurde. Das ist eine wahre Begebenheit, die ist so überliefert. Die Lebensdaten meines Vaters, und bestimmte Lebensdaten meiner Großmutter, die ich nie kennengelernt habe, kann ich auch allein anhand von Stadtbüchern, Geburtsurkunden, Sterbeurkunden und so weiter recherchieren. Dazwischen, erzählbar, wie es auf diesem Bahnhof aussieht, wie das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn sich anfühlt, entwickelt, was der Sohn wahrnimmt, wie er seine Mutter sieht, wie er sie liebt, wie er seine Abhängigkeit von ihr beschreibt, und diese Abhängigkeit und Liebe verletzt wird – das sind, sozusagen, unerklärliche Erfahrungen, die mit ganz persönlichen, inneren Bildern im Zusammenhang stehen und aus denen heraus ich sozusagen der Geschichte ein äußeres Kleid, ein Kostüm, verleihe. Oder überhaupt eine Geschichte gebe – diese Erfahrung des Verlassenwerdens, der notwendigen Autarkie, und der Selbständigkeit, die nicht eine freie zu Liebesbeziehungen fähige Selbständigkeit werden wird, sondern eine in dieser Autarkie erstarrte und in dieser Autarkie auch verhaftete, die dieser Peter entwickeln muss, wenn man den Epilog des Romans liest, dass er kein Mensch wird, der freie und fließende Liebesbeziehungen, überhaupt freundschaftliche Beziehungen, aufbauen wird können, weil für ihn diese Autarkie aufgrund der Verletzung entstanden ist.

Q: Ist er ein Sprachrohr für Ihren Vater?

A: Ja, wahrscheinlich nicht nur für ihn. Ich meine, das ist deshalb auch Familiengeschichte, ein Wort, in dem auch „Familie“ steckt, das sozusagen Generationsübergreifende, das in die Tiefe, wie auch in die Breite geht. Das heißt, wer zu einem sozialen Kosmos wie Familie gehört, erlebt, und erfährt dasselbe Klima, und erlebt und erfährt natürlich bestimmte Erfahrungen hautnah. Auch diese Erfahrung des Verlassenwerdens, wie mein Vater sie vielleicht gemacht hat in dieser Weise, aus der heraus er meiner Mutter begegnet ist, die ebenfalls schwere Verlassenheitserfahrungen hatte als Kind, als Jugendliche, davon sehr geprägt war, diese beiden Menschen begegnen sich nicht ganz rein zufällig, zeugen Kinder, mich und meine Zwillingsschwester, die wir auch wiederum in ihr Leben nicht hineinpassen, weil die beiden nicht als Paar leben konnten, in einer Ehe, in einer Liebesbeziehung und uns sehr jung in fremde Hände gegeben haben. Mit acht Monaten sind wir zu einer Pflegefamilie gekommen für mehrere Monate. Die Frau, die ich als erstes „Mutter“ nannte, war gar nicht meine biologische Mutter, obwohl später hat uns meine Mutter dann, als wir anderthalb Jahre waren, wieder zu sich zurückgeholt, was ja in die Zeit vor das erinnerbare Bewußtsein fällt, und da wird es natürlich spannend, also man hat in der Matrix absolute Entfremdungserfahrung und Verlassenheitserfahrung; in der erinnerbaren Geschichte sind die aber nicht mit Bildern belegt, das heißt es gab sozusagen in mir und meiner Zwillingsschwester immer ein diffuses Gefühl: irgendwie gehören wir nicht richtig zu dieser Familie. Wir haben oft geträumt, dass wir geraubt worden sind, und in einer fremden Familie aufwachsen, und erst als mein Vater – mit dem wir nicht zusammen aufgewachsen sind – 17 Jahre später starb, und uns ein Tagebuch hinterließ, erfuhren wir aus dem Tagebuch, dass wir als Säuglinge in dieser

liebeslernsensiblen Phase, zwischen 8 und 16 Monaten, bei einer Pflegefamilie waren, dort „Mama sagen“ gelernt haben, laufen gelernt haben, und unsere Mutter uns das aber nie erzählt hat, weil sie so ein schlechtes Gewissen hatte. Sie hatte uns aus der Kränkung heraus wieder zu sich zurückgeholt, dass man jemand anders als sie Mutter genannt hatte, und dass wir sie gar nicht mehr wiedererkannten, als sie besuchen kam. Als Mutter.

Das ist jetzt nur sozusagen parallel die strenge autobiographische Erzählung neben dem Komplex des verlassenen Kindes um das es in der *Mittagsfrau* geht, und was vielleicht verdeutlicht, wie hier der Nukleus (man kann das „Thema“ nennen, man kann das „Stoff“ nennen) der Nukleus des Verlassenwerdens, der Verletzung, die darin liegt, des Misstrauens, das daraus wächst, eine gewisse Eigenständigkeit, eine geradezu zwanghafte natürliche Eigenständigkeit, Selbstständigkeit, die aber wie gesagt auch ihrerseits wiederum eine ist, die nicht aus freien, fließenden, familiären, harmonischen Beziehungen, sondern aus deren Störung wächst – und das wiederum für mich, innerer Motor ist, bei der Entwicklung eines solchen Romans, diese Bilder zu entwickeln, weil ich eben mit diesem Peter fühlen kann. Und da muss ich natürlich auch an der Stelle mit dieser Helene fühlen, wie sie wiederum ihrerseits eine nicht zurückgewiesene Tochter, eine nicht wirklich angenommene Tochter, wie sie ihrerseits ihre Identität als Jüdin verleugnen muss, auch um ihr Kind zu schützen. Wie sie Schwierigkeiten hat mit diesem Kind, vor dem sie ihre gebrochene Identität verbergen muss, mit diesem Kind eine natürliche Beziehung taktile aufzubauen, eine natürliche Mutter-Kind Beziehung, und wie sie ja trotzdem spürt, was dieses Kind eigentlich bräuchte, trotzdem ein Bewusstsein dafür hat, dass das Kind es bei ihr nicht gut hat. Und sie gewissermaßen sogar das Kind aussetzt in der Überzeugung, dass ihr Sohn es überall besser haben würde, als bei ihr, die sie mit ihm nicht wirklich aus ihrer wahren Identität heraus sprechen kann, über die Dinge, die das Kind interessieren, die für das Kind wichtig sind. Das ist ja traurig.

Q: Ich denke jedoch, dass der Roman ebenfalls in Unkenntnis des teilweise autobiographischen Hintergrunds genauso richtig gelesen werden kann. Wie haben Sie es geschafft, sich beim Schreiben vom Thema so zu distanzieren, obwohl der Roman eine Lebensgeschichte erzählt, die – wenn auch zum größten Teil erfunden – die Lebensgeschichte ihrer Großmutter ist?

A: Also wenn ich davon ausgehe, dass die Distanz als eine Übersetzung in Bilder von Helenes Geschichte in dem Roman begriffen wird, dann ist die Frage natürlich nach der Erschöpfung, nach der Erfindung, wie schafft man das, also das heißt, wie schafft man diesen Raum zu sehen, dieses Zimmer, diese Wohnung, diesen Menschen, vor dem inneren Auge zu sehen, den ich so nie erlebt habe. Das ist wahrscheinlich eine der schwierigsten Fragen und wahrscheinlich sogar eine der Unbeantwortbaren. Ich finde das ganz schwierig zu erklären, wie das geschieht, und was das für Bilder sind. Es ist am leichtesten erklärbar mit der Fähigkeit zu träumen, die jeder Mensch besitzt. Jeder Mensch hat diese Fähigkeit, Bilder zu entwickeln, zu erfinden: Menschen, Wesen, Figuren, Geräusche, Geschichten zu entwickeln, die nicht in seinem real erlebten Alltag vorkommen. Und trotzdem haben auch diese Träume, die jeder Mensch aus seinen Nächten kennt, wenn man genau hinschaut, ganz vielfältige Bezüge zum realen Erleben. Aber wie das geschieht? Das ist tatsächlich eine spannende Frage. Das ist eine Frage für einen Neurologen. Wie setzen sich Bilder zusammen, wie entsteht Erfindung? Und ich glaube der Schriftsteller – das wäre auch eine interessante Frage an den Neurophysiologen oder Neurologen – wie macht sich der Schriftsteller diesen Prozess aus dem Schlafhirn des Menschen so zu eigen, zunutze, dass er es kontrollieren kann? Also dass er innerhalb seines dramaturgischen Bewusstseins ist, dass er jemanden, eine Figur, über Monate hinweg, indem er sich an den Schreibtisch setzt, im inneren Bild wieder abrufen und aufrufen kann, diesen Prozess in Gang setzt und diesen Menschen spürt, diesen Raum spürt, wie es da riecht, die Temperatur spürt? Ich bin jetzt wirklich neugierig. Ich will jetzt einen Termin mit einem

Neurophysiologen. Ich glaube das ist genau dieser Prozess, den man sich als Schriftsteller dann zunutze macht.

Q: Ich möchte Ihnen zwei Fragen über das Verhältnis von Geschichte und Literatur stellen, nicht nur weil das ein typisch literaturwissenschaftliches Thema ist, sondern weil dieses Verhältnis in *Die Mittagsfrau* durchaus klar auftritt. Der Roman erzählt eine sehr intime Geschichte, die jedoch von den Ereignissen der umgebenden Welt nicht zu trennen ist. Vor allem seitdem die zwei Schwestern nach Berlin ziehen, finden sie sich in die Umwälzungen der Epoche verwickelt. Kann man individuelle und allgemeine Ebene nicht trennen, wenn ein Schriftsteller seine Aufmerksamkeit auf eine in der Vergangenheit lebende Figur richtet?

A: Ich glaube, wir, die in Deutschland geboren und immer in Familien geraten waren, in denen die deutsche Geschichte präsent ist in der einen oder anderen Weise, versuchen ja eine eigene Artikulation, eine eigene Haltung zu dieser Geschichte zu gewinnen. Sei es eine Verantwortung, eine Mutmaßung darüber, wie das überhaupt geschehen konnte – wie der Nationalsozialismus überhaupt geschehen konnte – das hat ja viel auch mit der Prägung unserer Gesellschaft heute zu tun, die ja eine ganz andere wäre, hätte es diesen Krieg nicht gegeben. Zum Beispiel, die jüdische Literatur, die gewähren hätte können, die es in der deutschen Literatur heute so gut wie nicht mehr gibt. Die Autoren – und viele von den jüdischen Autoren sind auch in Vergessenheit geraten (den Kafka zum Beispiel hat man ja nach dem Krieg wiederentdeckt, aber trotzdem sind zu gleicher Zeit ganz viele vergessen worden). Damals, vor dem Krieg bekannte, wie Mascha Kaléko, werden heute kaum noch gelesen. Aber auch andere – ich denke an Jakob Wassermann – es sind sehr, sehr viele Autoren durch den Nationalsozialismus und den Ausschluss der jüdischen Kultur tatsächlich auch vernichtet worden. Also im intellektuellen, geistigen Sinne ist da eine Art Kahlschlag passiert. Und um das zu begreifen ist, glaube ich, ein Interesse notwendig, in die Vergangenheit zu gehen, um Vergangenheit überhaupt als Geschichte zu erzählen, und jedes Erzählen der Vergangenheit schafft ja überhaupt Zeit und Texte. Die andere Textgattung, die, sagen wir, unabhängig wäre, die auch in der Gegenwart spielen könnte, verankert sich nicht in einer gesellschaftlich kulturell politischen Umgebung, sondern konzentriert sich allein auf, sagen wir, die Geschichte zwischen Mann und Frau, die Geschichte einer Ehe, die Geschichte eines Hauses, die Geschichte eines Gartens oder eines Gärtners – und solche Geschichten sind natürlich von der Kultur drumherum viel unabhängiger. Ich glaube, dass jede Form, eine Geschichte in einer Zeit zu erzählen, auch Vergangenheit mit sich bringt, und zwar immer. Also auch wenn ich einen Roman erzähle, der in der Gegenwart spielt, und ich das an gegenwärtigen Ereignissen festmache, wird allein durch dieses Ankerwerfen Gegenwärtiges zur Geschichte. Die Herkunft und Vergangenheit sichtbar bestimmter Dinge, sei es das Verhältnis zwischen Mann und Frau, die Veränderung der Situation für Frauen durch Bildungsmöglichkeiten und auch Streitbarkeit – das hat sich in den letzten 50 oder 100 Jahren sehr verändert und darüber ist sich jeder, der meinetwegen *Feuchtgebiete* liest, total klar. Der Reiz von *Feuchtgebiete* rührt genau aus der Vergegenwärtigung von Vergangenheit: aus der Diskrepanz, aus der wahnsinnig schnell vergangenen Zeit, und vor allem aus der Veränderung von Sprechmöglichkeit, also die Sprechmöglichkeit von dieser Helen in *Feuchtgebiete*, die ist ja ohne eine Vergangenheit gar nicht denkbar. Und diese Vergangenheit taucht in jedem Leser als moralischer Seismograf, als kultureller Seismograf, als ästhetischer Seismograf, sofort auf. Und wir spüren auch unsere eigene Zeit und Prägung durch Zeit und Geschichte und Vergangenheit, indem wir selbst den (jetzt) zeitgenössischen Text lesen. Aber wenn ich nochmal zur *Mittagsfrau* zurückkomme, von Helene war natürlich, oder ist in meinen Augen auch, diese Frage nach Identität und Notwendigkeit eine Identitätsverleugnung, und darin liegt ja auch der Bruch, die Brüchigkeit

von Helene. Die ist unter anderem auch nur in dieser Zeit so denkbar; sie war nur in dieser Zeit in der Weise abhängig: ökonomisch, kulturell, von ihrer Herkunft und dann von der Ehemöglichkeit, als Ehefrau. Und sie hätte in der Zeit, wo sie sich in Carl verliebt und sich mit ihm verlobte – da taucht zum ersten Mal dieser weitere Horizont, unsere heutige Gegenwart und Freiheit auf – man ahnt, sie hätte studieren können, aber nur an Carls Seite, nur dank seiner Großzügigkeit. Das ist ja an Wilhelms Seite schon nicht mehr möglich, und sie kann dann später den Wilhelm auch nicht mehr als sogenannte Jüdin/Halbjüdin heiraten. Das heißt, sie vollzieht auch den ganzen äußeren formalen Identitätstausch in die andere, in die nicht-jüdische Identität mit einem fremden Namen; das ist etwas, was nicht nur formal nach außen, sondern, auch nach innen wirkt.

Q: War es von vornherein geplant, sowohl die Geschichte der Mutter ihres Vaters als auch die deutsche Geschichte jener Jahre zu erzählen, oder hat sich diese Vorstellung im Verlauf der Arbeit am Roman ergeben?

A: Nein, das war von vornherein geplant, man merkt das im ersten Kapitel schon. Da geht es um die Zeit der Bombardierung von Stettin, also dieser Prolog, und ich arbeite tatsächlich nicht in Collagen, oder wie man es vom Film kennt, wo erst Szene 53 fünfmal gedreht wird, und dann Szene 12 fünfmal, und dann hinterher sucht man sich die jeweilige Fassung oder den jeweiligen Take aus und schneidet dann erst in eine Chronologie und entscheidet erst dann, wo gehe ich in eine Szene rein und wo raus? So arbeite ich nicht. Es gibt Schriftsteller, die so arbeiten, die tatsächlich in einzelnen Szenen arbeiten und dann auch erst im Schnitt die Collage, die Komposition, die Dramaturgie entwickeln. Das mache ich nicht, sondern, ich arbeite tatsächlich wie ein Architekt. Im Prolog, wie auch im Epilog, hat man die Perspektive des Jungen, aus der auktorialen Haltung, aber man sieht durch die Augen des Jungen, man nimmt durch die Augen des Peter wahr. Und dann im Inneren des Romans, der wiederum in drei Teile zerfällt, hat man die Perspektive von Helene, in der wir aber zeitlich nach dem Prolog Jahrzehnte zurückgehen, in ihre Kindheit. Insofern ist das vielleicht auf Anhieb ungewöhnlich, oder vermutet man, dass ich anders gearbeitet haben muss. Aber ich habe ganz chronologisch gearbeitet; ich habe kein Kapitel, kein späteres Kapitel vor dem nächsten geschrieben, sondern hatte schon von Anfang an den Roman in groben Zügen vor Augen, das heißt, ich weiß manchmal nicht, ob ich nur das Medium bin und ob sich der Roman von alleine schreibt. Ich kontrolliere das nicht – auch das machen manche Autoren am Reißbrett – indem ich jede Szene schon in einzelnen Schritten ausskizziere und später anfangs, wenn ich chronologisch schreibe, diese Szene auszuarbeiten, sondern vieles ist innerhalb der Szenen, oder auch wann eine neue Szene beginnt, wie bald eine Szene sich entwickelt, eine Figur sich auch entwickelt und dann ein neues Bild, ein neues Kapitel beginnt, das ist mir zu Beginn des Romans nicht klar. Nur die Entwicklung der Figuren, und auch welche Orte vielleicht vorkommen. Aber wie diese Orte genau aussehen, das entwickle ich während ich schreibe, während ich es sehe, während ich mich an diesen Orten befinde.

Q: Ein großes Thema ihres Romans sind einerseits die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern aber andererseits auch zwischen Männern und Frauen: abgesehen von der unglücklichen Liebe mit Carl, die jedoch einen tragischen Ausgang hat, scheinen alle diese Beziehungen irgendwie nicht zu funktionieren. Die einzige wahre Liebe ist vielleicht nur diejenige zwischen Martha und Leontine. Meine Frage betrifft jedoch nicht Ihre Meinung zu diesem Thema, sondern meinen Eindruck als Leser. Diese Beziehungen scheinen mir als von einem sehr zeitgenössischen Standpunkt her erzählt zu sein. Im Prinzip könnte man sie sich auch im

Berlin von heute vorstellen. Das fand ich sehr interessant, und ich frage Sie, ob mein Eindruck korrekt ist, und – falls das so ist – ob Sie eine bestimmte Absicht damit verfolgt haben?

A: Ja, das würde ich, ehrlich gesagt, auch so sehen. Ich würde vermuten, dass im Kern die Beziehungen, und das, was in ihnen funktioniert und nicht funktioniert oder was in ihnen wächst und dann wieder zerbricht, das wäre heute auch so vorstellbar, bis auf ein paar Ecken und Kanten. Also ich glaube zum Beispiel nicht, dass Helene heute eben einen Mann heiraten müsste. Aber gerade auch dieses Berlin der zwanziger Jahre, auch die Beziehung zwischen Martha und Leontine, oder die Liebe zwischen Carl und Helene, die sind heute natürlich auch vorstellbar, und das glaube ich und nehme ich an, dass sie vielleicht auch in zwanzig Jahren noch so vorstellbar sind, weil in diesen Beziehungen etwas Archaisches steckt, also das Archaische einer Liebesbeziehung: wie kommt man zueinander? Wo ist man befremdet? Wo bricht man auseinander? Wieviel Freiheit lässt man sich in der Liebe, in der Beziehung zu diesem einen Menschen? Oder hat man dann daneben noch andere? Also von Leontine weiß man ja zum Beispiel, dass sie außerdem verheiratet ist, sie hat zwar im Roman nachlesbar eine Beziehung mit Martha, aber man erfährt an einer anderen Stelle, dass sie verheiratet ist, der Roman zieht ihre Ehe jetzt nicht noch in den Fokus, weil das Leontine damit auch nicht zur Hauptfigur macht, sondern Leontine ist die Freundin von Martha. Und Martha hat, außer dass sie Leontine liebt, in dieser Liebe offenbar auch manche Erfüllung findet, auch ein ganz großes Drama durch ihre Sucht, die sie nicht bewältigen kann, und die sie letztlich ja auch in die Klinik bringt. Insofern „funktionieren“ und „nicht-funktionieren“ weiß ich nicht. Man erfährt von Martha und Leontine nicht, dass sie sich getrennt hätten, das erfährt man so nicht; obwohl so wie der Carl verunglückt, so erfährt man später doch auch, dass Martha offenbar in dieses Lager gebracht wurde und stirbt, und insofern schon auch die Beziehung zwischen Leontine und Martha ein Ende hat.

Q: Eine sehr gelungene Szene ist die nicht statt gefundene Wiederbegegnung zwischen Peter und Helene. Ist diese Episode wirklich oder erfunden? Falls erfunden, wollten Sie absichtlich ein Happy End vermeiden?

A: Die Szene ist erfunden, aber nicht, weil die Wirklichkeit ein Happy End gehabt hätte. Sondern, sie ist frei erfunden und entspricht meiner Vorstellung von Wahrheit und Logik. Also ich kann mir für diese Verletzung, die in einem Kind geschehen ist, und auch die Scham und Schuld einer Mutter, die ihr Kind verlassen hat, aus Gründen des Mitfühlens, kein Happy End vorstellen. Diese Erfahrung zerbricht die Möglichkeit einer liebesnahen Beziehung zwischen den beiden, weil für beide ja auch klar war, es ist ein absichtsvolles Verlassen gewesen, nicht eines aus Krankheit, oder aus Versehen. Ja, natürlich in den Kriegswirren haben sich Kinder und Eltern auch verloren, und dann lange gesucht, weil der eine dort und dort im Versteck auf dem Hof zurückgelassen wurde. Man kehrte am nächsten Tag zurück, um das Kind abzuholen, dann war es aber schon weg, und es kam zu vielen Verlusten. Hier aber war das eine Entscheidung, und diese Entscheidung, die die Grundlage war, schafft natürlich in einer Frau wie Helene eine Verantwortung, die immer auch mit Scham und Schuld einhergeht. Daran geht kein Weg vorbei, und das weiß jeder Erzähler. Mein Kind war unmittelbar nach der Geburt noch sehr krank und im Krankenhaus, damals blieb ich – das ist heute möglich und üblich, dass man im Krankenhaus mit dem Kind bleibt – und dann habe ich von einer Hebamme auf der Station erfahren, dass Eltern, die es aus irgendwelchen familiären oder gesundheitlichen Gründen nicht schaffen, in den ersten Tagen ihr Kind regelmäßig zu besuchen, dass die oft dann gar nicht kommen. Der Kontakt geht nicht nur verloren, sondern wächst in dieser Zeit auch gar nicht erst an und weiter, und dann sind irgendwann

die eigenen Schuldgefühle dafür, nicht dorthin gekommen zu sein, so groß, dass sie auch wiederum als Hinderung empfunden werden, dass es offenbar psychologisch unmöglich ist, darüber hinwegzukommen, oder es ist sehr, sehr schwierig – man bräuhete psychologische Hilfe wahrscheinlich. Jedenfalls ist die Wirklichkeit in dem Fall auch nicht so, dass die Mutter ihn nochmal aufgesucht hat, sondern er hat es noch später als Erwachsener versucht, mit fast dreißig einmal, ausgelöst oder angeregt durch meine Mutter, die dachte, dann würde irgendetwas wie ein Happy End möglich sein. Sie hat eine Begegnung zwischen ihm und dieser Frau gefordert, eben mit seiner Mutter, und hat dieser Frau geschrieben, dass er sie besuchen kommen würde und an diesem Tag käme – in der DDR gab es damals kein Telefon, man konnte sich also nicht versichern unmittelbar – also hat man dort hingeschrieben. Meine Mutter ist mit meinem Vater also dorthin gefahren, und da kam es zu einer sehr ähnlichen Szene, die ähnlich schmerzvoll war, weil es spürbar war, dass diese Frau den Besuch eigentlich nicht wollte und nicht ertrug, und zwar die Tür öffnete, aber die Tür nur einen Spalt weit öffnete und dann meine Mutter schon richtig so reindrängen, reintreten musste, damit die Tür nur richtig aufgeht. Diese Frau konnte ihren Sohn über die gesamte, sehr krampfige halbe Stunde, in der sie ordentlich Kaffee anbot, Kaffee kochte, sehr emsig, diesen Kaffeetisch deckte, in dieser ganzen halben Stunde oder dreiviertel Stunde ihren Sohn kein einziges Mal ansehen. Der Sohn spürte das natürlich alles sehr unmittelbar, und ging aus dieser Begegnung, um ein weiteres Mal verletzt. Verständlich. Dann nie wieder. Dann hat er sie, auch aus all seinen Unterlagen so herausgetippt, hat angegeben, dass sie tot war, schon lange. Bis meine Zwillingsschwester und ich uns mal auf die Suche gemacht haben, mal dachten, es könnte sein, dass sie noch lebt, wir über zwei Jahre brauchten, bis wir herausfanden, wo sie zuletzt gewohnt hatte, weil er sämtliche Unterlagen über ihre Adresse und ihren Verbleib aus seinem Leben komplett getilgt hatte, es gab sie nicht. Es hatte sie aber noch gegeben, sie hat ihn noch überlebt, das haben wir später herausgefunden, sie war zwar nicht mehr am Leben, als wir formal entdeckten, wo sie zuletzt gelebt hatte, aber sie hatte ihren Sohn um zehn Jahre überlebt, was sie auch nicht gewusst hatte. Es war die Wirklichkeit, in dem Fall, mindestens so schlimm, und „unhappy“, aber natürlich schafft man eben für einen Roman in sich, und für den Roman an sich, auch ein Ende, ein Bild, eine Szene, eine Begebenheit, eine Begegnung, die scheitert, eine scheiternde Begegnung.

Q: Vielen Dank für das Gespräch.

How to cite this article: Costagli, S and Gruber, J 2017 Interview mit Julia Franck. *Modern Languages Open*, 2017(4): 3, pp. 1–7, DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.132>

Published: 05 December 2017

Copyright: © 2017 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

 *Modern Languages Open* is a peer-reviewed open access journal published by Liverpool University Press.

OPEN ACCESS 