

Aus: Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Heft 2/1997, S. 12-26

Auszüge aus dem Gespräch mit Paul Maar (28. Januar 1997)

## 1. Paul Maar als Kinderbuchautor

### 1.1. Zur Frage nach Leseerfahrungen in der Kindheit und in der Jugend

„Ich war ein Lesekind, und ich las sehr gerne, und da in meinem Elternhaus außer einem Band mit den Märchen der Gebrüder Grimm keine Kinderbücher vorhanden waren, versuchte ich mir auf alle möglichen Arten Lesestoff zu besorgen. Die einzige Möglichkeit, die es für mich in meiner Kindheit gab, war das Amerikahaus in Schweinfurt, wo man umsonst Bücher ausleihen konnte. Es gab dort wirklich Berge von Büchern, natürlich kein einziges Kinderbuch. Aber es gab Hemingway, Faulkner, Thornton Wilder, die ich gerne gelesen habe. Ich habe mir alle Bücher, die ich bekommen konnte, ausgeliehen, habe vieles nicht verstanden, habe aber trotzdem auf diese Weise eine Liebe zur angelsächsischen Literatur entwickelt. Nicht umsonst ist auch „Der tätowierte Hund“ mit Nonsense-Literatur oder englischer Literatur verglichen worden.“

### 1.2. Zur Frage nach dem Einfluß von Märchen

„Ich setze mich eigentlich nicht bewußt hin und denke: So nun möchte ich einen Märchenstoff aufnehmen; das entwickelt sich von alleine. In einem einzigen Fall habe ich es so gemacht, nämlich in meinem allerersten Kinderbuch »Der tätowierte Hund«, wo ich ein Märchen verwendet habe, aber eigentlich nur, um damit zu spielen. Da wird nämlich die Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und von der Hexe erzählt. Und im Grund genommen war der ein bißchen didaktische Hintersinn dabei, dem kindlichen Leser klarzumachen, daß es immer auf den Erzählstandpunkt ankommt. Deshalb habe ich das Märchen von einer Arbeitskollegin der Hexe, von der die Gebrüder Grimm berichten, erzählen lassen. Und die sieht die Sache natürlich völlig anders: „Diese frechen Kinder, die meiner Kollegin das Dach und das Fenster zerbrochen, sie dann auch noch getäuscht haben ...“. So benutze ich das Märchen eigentlich, um ein Gegenbild aufzubauen.“

Ansonsten lese ich Märchen immer noch gerne, etwa die Geschichtensammlung aus »1001 Nacht«, die ja ganz disparat ist: Sie enthält Liebesgeschichten, Anekdoten, Fabeln, märchenhafte Stoffe. Diese Sammlung hat mich schon immer fasziniert, und ab und zu stoße ich dann wieder auf eine Geschichte, von der ich meine: Da ist ein Motiv, mit dem würde ich gerne spielen, an dem möchte ich weiterarbeiten.“

### 1.3. Zur Frage nach einem nicht realisierten Projekt

„Es gab einmal ein Projekt, bei dem ich sehr bedauert habe, daß ich es nicht realisieren konnte, weil ich nämlich da schon sechs oder sieben Monate recherchiert und Stapel von Papier vollgeschrieben hatte. Meine Grundidee war, an eines der wenigen Bücher, die ich in der Kindheit hatte, den »Robinson Crusoe« von Defoe, anzuknüpfen und die Geschichte des Freitag zu erzählen. Er kommt auf die Insel und spielt die Rolle einer 'Randfigur'. Über seine Vergangenheit weiß man nichts: Wie war seine Kindheit, wie war sein Leben im Urwald, wie kommt er überhaupt auf diese Insel, wie empfindet er diesen Weißen, diesen Robinson, der merkwürdige Gewohnheiten hat und da auf der Insel - wie man das in der feinen Welt Londons damals tat - mit dem Sonnenschirm herumspaziert, den er aus Ziegenfell gemacht hat, mit einem Stock untendran ... Würde Freitag da nicht denken: Robinson opfert auf diese Weise seinen Göttern und hat da so eine Antenne zum Himmel oder so was ähnliches ... All das wollte ich aufschreiben. Nachdem ich das ganze Material gesammelt hatte und ganz viel wußte über die Indios an der Orinoco-Mündung - denn dort hat Robinson laut Defoe Schiffbruch erlitten - hat Tournier sein Buch »Freitag oder Im Schoß des Pazifik« herausgebracht und meine Idee vorweggenommen. Da ich nicht wollte, daß jeder sagt: „Ach, der Maar hat den Tournier nachgemacht“, habe ich die Idee fallen lassen.“

## 2. Paul Maar und das Kindertheater

### 2.1. Zur Entstehung von »Der König in der Kiste«

„»Der König in der Kiste« wurde nicht in Hamburg uraufgeführt, wie es immer zu lesen ist, sondern in einem kleinen Theater, nämlich am Fränkischen Theater Schloß Massbach. Dort habe ich in den Semesterferien als Bühnenbildner gearbeitet und das Theater kennen und schätzen gelernt. Der Intendant sagte dann damals, sie hätten nun schon zum dritten Mal »Dornröschen« gespielt, die »Sieben Geißlein« auch schon zwei Mal, die ganzen Grimmschen Märchen hätten sie in den letzten zehn Jahren „durchgenudelt“: Ob ich nicht einmal ein neues Märchen schreiben könne? Damals war man noch weit entfernt vom modernen Kindertheater. Es gab noch kein Grips-Theater, und auch Volker Ludwig dachte noch nicht an so etwas wie realistisches Kindertheater, - die Zeit war gewissermaßen noch nicht reif dafür.

Für mich war klar: Wenn ich ein Märchen schreibe, dann soll es sich abheben von denen der Gebrüder Grimm. »Der König in der Kiste« war für mich deshalb auch ein „Lernstück“, bei dem ich sehr viel darüber gelernt habe, wie sich das, was man am Schreibtisch entwickelt, auf der Bühne umsetzt und wie man dem dann distanziert und anders gegenübertritt. Die Folge davon war, daß ich kurz darauf mein nächstes Stück geschrieben habe,- ein Stück, von dem ich meine, daß es schon sehr viel reifer und perfekter ist, nämlich »Kikerikiste«. Das wurde im ersten Jahr etwa zwanzig Mal inszeniert, im nächsten Jahr etwa dreißig Mal und dann auch im Ausland übernommen. Für mich wurde dieser Erfolg aber zum Hemmschuh. Ich hatte den Eindruck, jeder schaut jetzt ganz gebannt auf diesen Maar, der dieses Erfolgsstück geschrieben hat, und wartet gespannt auf sein nächstes Stück. Da ich aber die Befürchtung hatte, ein neues Stück würde nicht dieselbe Qualität wie »Kikerikiste« haben, schob ich die Arbeit an einem möglichen neuen Theaterstück immer wider hinaus und zog es vor, lieber ein neues Kinderbuch nach dem anderen zu schreiben.“

### 2.2. Die Rolle der Improvisation in »Mützenwexel«

„Über den »Kikerikiste-Knackpunkt« - damit meine ich die Angst vor dem Vergleich mit dem Erfolgsstück - hat mir die Württembergische Landesbühne in Esslingen hinweggeholfen. Dort hatte sich ein neues Kindertheater-Ensemble gebildet, ein sehr engagiertes, mit sehr fähigen Leuten. Die haben sich einen sehr jungen Regisseur von der Folkwangschule in Essen geholt: Mauro Guindani. Und Mauro kam auf mich zu und sagte: „Möchtest du nicht für uns ein neues Stück schreiben.“ Ich sagte: „Ja, ganz gerne. Ich hab nur so eine vage, ungefähre Idee.“ Und er sagte folgendes: „Geh mit deiner vagen, ungefähren Idee in unser Ensemble. Wir haben nicht den Zwang, vier Wochen ein Stück zu probieren und dann damit herauszukommen. Wir können uns einfach Zeit lassen. Wir werden improvisieren, wir werden aus deinen vielleicht schon vorhandenen Szenen versuchen, durch Improvisation bessere Szenen, andere Szenen zu schaffen. Schau dir das ganze an, und wenn du meinst, jetzt hättest du den Dreh, jetzt wüßtest du wie es weitergeht, dann schreib das Stück.“ Daraus hat sich eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit entwickelt.

Meine Grundidee war es, eine ganz normale Familie darzustellen, Vater, Mutter und einige Kinder, vielleicht noch eine Tante oder eine Großmutter. Dann kommt ein phantastisches Element hinzu: Jemand klingelt und gibt eine Mütze ab. Die Familie sagt: „Was sollen wir denn mit der Mütze?“ Einer setzt sie zufällig auf, und in dem Moment, wo er die Mütze aufhat, hat er die absolute Macht über die Familie, und das Familienleben muß so laufen, wie er das möchte. Man sieht dann, wie der sechsjährige Junge sich das Familienleben vorstellt, danach die etwas frustrierte Mutter, die gar nicht damit einverstanden ist, daß sie in den Haushalt verbannt ist, daß der Vater arbeitet und erst am Abend nach Hause kommt: Wie würde sie sich das Familienleben vorstellen? Wenn sie vielleicht die Haare gewaschen hat - um ein Motiv dafür zu haben, daß sie sich zum Trocknen diese Mütze aufsetzt - wie geht das weiter? Die Schauspieler haben dann improvisiert, haben gewissermaßen Situationen, die sie selbst aus ihrem Familienleben kannten, noch einmal nachgespielt.

Am Ende dieser 14tägigen Improvisationsphase hat es sich herausgestellt, daß es zwar ein Baby und einen Großvater gab, aber keinen Vater: Keiner der Schauspieler hat sich getraut, einen Vater darzustellen. Mir blieb nur übrig, entweder die Schauspieler zu zwingen, einen Vater zu spielen, oder die Herausforderung anzunehmen, ob ich es nicht ohne Vater schaffe.

Ich habe das Stück dann so geschrieben, daß der abwesende Vater ständig präsent ist durch das, was die Familie über ihn sagt. Wenn die Tochter zum Beispiel einmal wieder ganz lange telefoniert, sagt die Mutter: „Du weißt doch, daß der Papa das nicht mag. Die Telefonrechnung wird zu hoch!“ So hat man immer ein Bild des Vaters vor Augen. Er wird fast die plastischste Figur, obwohl er im ganzen Stück nie auftritt. Auf diese Weise habe ich das Stück »Mützenwexel« entwickelt und es auch geschafft, das Baby und den Großvater einzubauen.“

### **2.3. Zur Entstehung von »Papa wohnt jetzt in der Heinrichstraße«**

„Meine Frau arbeitet als Psychologin und Familientherapeutin viel mit Scheidungsfamilien und Scheidungskindern. Sie fand es schade, daß es kein Kinderbuch gibt, das man vier- bis fünfjährigen Kindern vorlesen kann, um mit ihnen in das Gespräch über ihre Situation einzusteigen. Sie hat sich dann ein eigenes Bilderbuch geschrieben: »Papa wohnt jetzt in der Heinrichstraße«« Da ich am Entstehen dieses Buches beteiligt war und einige Ideen - etwa die Bären und ähnliches - dazu beitragen durfte, habe ich das Ganze von Anfang an auch ein bißchen als meinen eigenen Stoff angesehen. Der hat mich nicht losgelassen, und ich habe mit dem Einverständnis meiner Frau daraus ein Theaterstück gemacht - mit demselben Titel.

Die Hauptperson des Bilderbuchs ist Bernd, ein fünfjähriger Junge. Bei der Probenarbeit im Nürnberger Kindertheater „Pfütze“ hat sich herausgestellt, daß die Männer alle sehr groß waren, die Schauspielerinnen dagegen recht klein. Und dann fanden wir es etwas merkwürdig, wenn der kleine Bernd von einem 1,85 m großen Schauspieler dargestellt worden wäre und zu seiner Mutter hinunterschauen müßte, die dann zu ihm hochschaut. Im Ensemble wurde daraufhin diskutiert, ob die Hauptperson unbedingt ein Junge sein muß. Es ist eigentlich nur zwingend, daß es ein Kind ist, das die Scheidung seiner Eltern erlebt. Ob Junge oder Mädchen, ist von der Gefühlswelt her eigentlich vergleichbar. Deswegen haben wir die körperlich kleinste Schauspielerin zur „Lisa“ gemacht, und Lisa ist jetzt das Kind, das die Scheidung der Eltern erlebt.

Eine weitere Änderung betrifft das Problem, daß Kinderrollen von Erwachsenen gespielt werden müssen. Ich versuchte einen Darstellungsstil zu finden, in dem ich das umgehen konnte. Und den habe ich auch gefunden: Am Anfang sitzt eine junge Frau auf der offenen Bühne in einem Sofa und blättert in ihrem Familienalbum. Sie zeigt den anderen die Bilder und fängt an, aus ihrer Kindheit zu erzählen, als sich ihre Eltern gestritten haben und sich scheiden ließen. Während sie das erzählt, treten die Eltern auf, erst schattenhaft, stumm links und rechts, dann immer lebendiger. Die junge Frau wird in manchen Szenen, wenn sie emotional bewegt ist und sich wieder in ihre Kindheit zurückversetzt, zur kleinen Lisa. Um die beiden Ebenen zu trennen, habe ich im Textbuch einmal geschrieben „Lisa“ (das ist dann die erwachsene Schauspielerin) und „Lisakind“ (das ist sie, wenn sie kindlich wird). Und die Herausforderung für die Schauspielerin, die das spielt, ist, allein durch die Körperhaltung und die Sprache dem Zuschauer zu zeigen: Jetzt bin ich die erwachsene Frau, die euch die Geschichte erzählt, und jetzt bin ich das Kind, das die Ereignisse damals erlebt hat.“

### **2.4. Vom Bilderbuchtext zum Theaterstück**

„Um zu zeigen, wie der Bilderbuchtext bei der Umsetzung in ein Theaterstück verändert werden muß, lese ich zunächst einen Abschnitt aus dem Buch vor. Es wird erzählt, daß der Junge Bernd ein Fotoalbum anschaut, und dann heißt es:

»Von der Zeit danach sind keine Fotos mehr eingeklebt. Denn damals fingen Papa und Mama an zu streiten. Vorher hatten sie auch manchmal Streit, aber sie versöhnten sich immer und waren danach sogar besonders lieb zueinander. Doch das wurde anders. Einmal bei einem Streit rannte Papa aus der Wohnung und knallte mit der Tür. Mama saß dann vor dem Fernseher, doch sie schaute gar nicht richtig hin. Bernd fragte: „Was ist denn mit Papa?“ Aber Mama sagte nur: „Laß mich bitte mal ein bißchen allein“, und schaute weiter auf den Fernseher.«

Ich kann nun im Stück nicht behaupten: und seine Eltern stritten sich, sondern jetzt muß ich einen Streit zeigen. Und dabei ist die große Gefahr, daß man den Streit zu realistisch macht und der Zuschauer hinterher zu glauben meint, die Mutter sei schuld, weil sie nie mit dem Geld umgehen konnte. Oder der Streit habe sich entwickelt, weil Papa hat eine neue „Flamme“ hat. Ich mußte also versuchen, einen Streit zu schildern, der in irgendeiner Form typisch

ist für alle Streitigkeiten zwischen Menschen, ein Sinnbild für einen Streit ohne eine Schuldzuweisung.“

## 2.5. Fragen zu Paul Maars Theaterstücken für Kinder

Lesezentrum (LZ): „Wir haben vor etwas weniger als einer Woche vor Studenten aus ihrem Stück »Kikerikiste« gelesen, wo ja auch viel gestritten wird. Und wir kamen sogar bis fast zu der Stelle mit dem identischen Motiv der umgedrehten Zeitung. Auch der Clown gibt vor, lesen zu können, hält aber die Zeitung verkehrt herum. Nun ist da doch ein ziemlicher Unterschied zwischen diesem skurril, komisch verspielten Streit in »Kikerikiste« und dem Streiten inmitten dieses sozusagen „postmodernen“ Szenarios für das Kinderzimmer. Ist das eine gewollte Tendenz bei Ihnen, daß sie von diesen offenen szenischen, skurril komischen Spieleinfällen zu psychologischen Stücken gehen möchten?“

Paul Maar (P.M.): „Nein, ich sehe das eher als ein Hin- und Herpendeln an. Wenn ich ein skurriles Buch geschrieben habe, mit komischen Szenen, dann habe ich meistens das Bedürfnis, etwas ganz anderes zu machen. Nach einem neuen Samsbuch schreibe ich dann so etwas wie »Jakob und der große Junge«, wo es im weitesten Sinn um Gewalt in der Schule geht, eine ganz realistische Geschichte also. Ich denke, es würde mich langweilen, immer das gleiche Genre hintereinander zu behandeln. Und es wird auch bestimmt nicht so sein, daß jetzt nur lauter - wie Sie es nennen - psychologische Stücke kommen. Ich habe jetzt diese beiden Szenen vorgelesen, weil sie typisch sind für das Stück. Es gibt aber auch, trotz des ernststen Themas, immer wieder ein Umkippen: Die Komik und das Tragische sind sehr eng miteinander verknüpft. Es gibt immer wider eine Szene, wo die zuschauenden Kinder auch mal befreit aufatmen und ein bißchen lächeln können. Zum Teil kommt das auch durch die erwachsene Lisa, die von daher eine ganz wichtige Funktion hat. Sie kann im selben Moment eine bedrückende Situation spielen, sich dann wieder aufrichten, so quasi neben sich hinstellen und sagen: „Also manchmal, wenn die Erwachsenen streiten, sind sie kindischer als die Kinder.“ Die Kinder atmen auf, lächeln ein bißchen, nicken, und schon ist man wieder in der Situation drin. Das schafft eine gewisse Distanz, und es ermöglicht den Kindern, nicht ganz in einer negativen Emotion zu versinken und völlig zerschlagen aus dem Theater zu kommen.“

LZ: „Geht das Stück also positiv aus, versöhnen sich die Eltern wieder?“

P.M.: „Nein, sie versöhnen sich nicht. Man würde da eine Erwartung bei den Kindern wecken, denke ich, die sich nie erfüllt und deshalb bei einem Kind, dessen Eltern sich nicht versöhnen, eher Enttäuschung hervorruft. Wenn es einen Trost gibt in diesem Stück, dann den, daß hier eine erwachsene Lisa den Kindern etwas erzählt, was sie in ihrem Alter erlebt hat, und sie hat das offensichtlich auch überstanden und verkraftet. Sie ist da heil herausgekommen und kann jetzt schon mit einer gewissen Distanz darüber berichten. Und das ist ja auch, wenn man so will, etwas Positives.“

LZ: „Eine ganz andere Frage: Uns ist aufgefallen daß Ihre Stücke oft sehr detaillierte Regieanweisungen enthalten. Nun gibt es ja sicher Regisseure, die sagen, ich möchte meine eigene Inszenierung, meine eigenen theatralischen Bilder zu diesem Text finden und nicht den Vorgaben des Autors folgen. Wenn man sich vor allem die Ausgaben, die bei Oetinger erschienen sind, anschaut und die Skizzen zum Spielhaus, wie denn da die Bühne zu basteln ist, dann scheinen das eigentlich Texte, Theatertexte zu sein, die sich an Amateurgruppen oder Laien auch richten. Worin besteht denn der Unterschied des Schreibens für das Berufstheater und für das Laien- oder Amateurtheater?“

P.M.: „Eigentlich schreibe ich für Berufsschauspieler, für das, sage ich mal, richtige Theater. Ich habe mir in der Zwischenzeit diese ausführlichen Regieanweisungen, die zum Teil auch unter dem Einfluß von Mauro Guindani entstanden sind, etwas abgewöhnt. Bei »Die Reise durch das Schweigen« hat Mauro in seiner Regie ungeheuer genau gearbeitet und sich ausführlich mit Mythologie und mit Symbolen befaßt. Das ging soweit, daß er bei Eliade in Paris angerufen hat, wenn bei einer bestimmten Szene der König und die Königin hereinkommen, ob dann die Symbolhaftigkeit stimmt, wenn der König links geht, oder ob er nicht rechts gehen muß. Und nachdem es einen Streit unter Gelehrten gab, der sich über vier Tage hinzog, und man dann schließlich zu einem gemeinsamen Ergebnis kam, hat er es auch in die Regieanweisungen hineingeschrieben: Der König sitzt links und die Königin rechts. Und weil das ja auch ein gemeinsam entwickeltes Stück war, habe ich mich dazu quasi verführen lassen, diese

Regieanweisungen zu übernehmen. Mir haben aber, und damit gebe ich ihnen völlig recht, Regisseure gesagt: „Ich hätte ihr Stück »Die Reise durch das Schweigen« schon längst inszeniert, wenn ich mich nicht über die Regieanweisungen so geärgert hätte, weil ich das Gefühl hatte, da schreibt mir einer ganz genau vor, wie ich das zu machen habe.“ Und ich sage jetzt allen Theatern, die das Stück annehmen: „Vergeßt die Regieanweisungen, macht euer eigenes Stück, und macht eure eigene Regie und vielleicht auch ein ganz anderes Bühnenbild.“

LZ: „Gibt es herausragende Theatererlebnisse, die Sie hatten: Inszenierungen von früher oder aus den letzten Jahren, die Sie auch außerhalb des Kindertheaters so eindrucksvoll fanden, daß sie eventuell etwas aufgenommen haben für ihre eigene Arbeit?“

P.M.: „Ein Theaterautor, den ich besonders schätze, ist Samuel Beckett. »Warten auf Godot« ist eines meiner Lieblingsstücke, wobei ich es immer schon so aufgefaßt habe, wie Beckett selbst. Als es nämlich in Deutschland uraufgeführt wurde, hat man es unendlich bedeutungsschwanger und düster interpretiert. Als Beckett es dann selbst einmal im Schillertheater in Berlin inszeniert hat, lagen die Leute vor Lachen nahezu unter den Sitzen. Er sah sein Stück also viel komischer als die deutschen Regisseure, die es nur tiefsinnig interpretieren wollten.“

### 3. Die Sams-Bände als kinderliterarisches Modell

LZ: „Unsere Einschätzung ist, daß Bücher, die ganz real, sozialpolitisch oder auch psychologisch aufzufassen sind wie z. B. »Neben mir ist noch Platz«, bei Ihnen doch eher die Ausnahme sind, und daß Ihre Stärken doch mehr im Bereich der Phantastischen Literatur liegen.“

P.M.: „Das kann schon sein, wobei man aber sehen muß, daß ich auch in der phantastischen Literatur gewisse Ideen - ich will nicht sagen „Anliegen“ - verfolge. Ich habe natürlich sehr viel über Erziehung gelesen, etwa Alice Miller oder Ivan Illic, und die sind ja alle der Meinung, daß der „Erziehungszwang“, den Erwachsene ausüben, verfehlt ist. Was dagegen gesetzt wird, ist das lebendige Vorbild. Wenn die Erwachsenen den Kindern vorleben würden, was die Kinder tun sollen, würden Kinder aus dem natürlichen Nachahmungstrieb schon das Richtige tun. Ich versuche das in meinen Büchern auf die Art und Weise zu verwirklichen, daß ich manche Dinge so schildere, als seien sie ganz selbstverständlich, ohne eine Wort der Erläuterung oder Erklärung darüber zu verlieren. Wenn ich eine Familie schildere, in der, abweichend vom normalen Rollenverhalten, nicht der Vater die Zentralheizung repariert, sondern die Mutter, dann sage ich nicht: „Übrigens, bei dieser Familie war das ganz merkwürdig, die Mutter reparierte die Zentralheizung“, sondern das wird in einem Nebensatz mitgeteilt. Für die Leserinnen und Leser ist das dann Wirklichkeit; sie lesen es und haben es begriffen.“

Ein anderes dafür Beispiel ist »Lippels Traum«, wo Lippel ganz selbstverständlich, ohne daß ein Wort darüber verloren wird, mit Aslan und Hamide, zwei türkischen Kindern, befreundet ist. Das sind eben seine Freunde, und die heißen so.“

LZ: „Gibt es für die Sams-Reihe auch so etwas wie eine Leit-idee oder einen tieferen Hintergrund, oder haben Sie in diesen Büchern nur eigene Phantasien ausgelebt, sich sozusagen in Kinderwelten zurückversetzt?“

P.M.: „Eigentlich weniger in Kinderwelten, eher in Erwachsenenwelten. Manchmal denke ich im Nachhinein, daß ich mir beim Schreiben in der Figur des Herrn Taschenbier selbst einen Spiegel vorgehalten oder mich selbst zur Karikatur verzerrt habe. Ich sehe Sams und Taschenbier als eine Figur; das Sams ist gewissermaßen der abgespaltene Teil von Herrn Taschenbier.“

Bettelheim schreibt einmal, daß das Märchen nie psychologisiert und nie den inneren Zustand seines Helden darstellt oder beschreibt. Aber immer wenn der Held in großen psychischen Schwierigkeiten ist, wird die Landschaft dunkel; es wird Nacht, und der Held ist z. B. in einem Dornenwald gefangen, bleibt irgendwo an der Zweigen hängen. Die Landschaft wird im Märchen meistens dazu benutzt, den inneren Zustand des Helden auszudrücken. Der Zustand des Helden wird gewissermaßen nach außen gestülpt, wird Landschaft oder Umgebung oder Wetter. Und ich dachte, man könnte das vielleicht auch einmal mit einer Figur machen. Herr Taschenbier ist ein sehr angepaßter Mensch, der wohl aus einem autoritären Elternhaus stammt, der sich nicht traut, sein Leben in die Hand zu nehmen. Immer ist er sehr angepaßt, ein bißchen ängstlich, bleibt ernst und lacht selten. Eines Tages steht er in der Figur des Sams,

gewissermaßen nach außen gestülpt, dem gegenüber, was er in sich nie zugelassen und immer verdrängt hat: dem anderen Teil seiner selbst. Da gibt es nun dieses Sams, und das ist frech und mutig, lebt nach dem Lustprinzip, lacht viel und tut, wozu es gerade Laune hat. Und er sieht nun dieses ganz andere, das er in sich nicht zulassen will, und findet es zuerst schrecklich. Er steckt das Sams unter die Bettdecke, natürlich wühlt es sich wieder heraus. Er setzt es im Wald aus und denkt, nun hat er es los. Es steigt durch das Fenster und sagt: „Hallo Papa, hier bin ich wieder.“ Und langsam ist er gezwungen sich mit dem anderen Teil seiner selbst auseinanderzusetzen, sich mit ihm anzufreunden. Er blüht auf, er wird anders, er nimmt einiges von diesem Sams auf und wird ein bißchen samsiger. Und in dem Moment, als ich das geschrieben habe, ist bei mir auch so ein Knoten aufgegangen. Auch ich wurde samsiger. Vor 25 Jahren wäre ich z. B. hier vor diesem großen Auditorium entsetzlich schüchtern gesessen und hätte mich nicht getraut laut zu sprechen. Sie hätten mich schon in der dritten Reihe nicht verstanden. Vielleicht hat mir auch »Eine Woche voller Samstage« geholfen, daß es jetzt ein bißchen anders ist.“

LZ: „In den Folgebänden gibt es aber auch eine gegenläufige Bewegung, daß nämlich das Sams mit der Zeit doch mehr und mehr domestiziert wird.“

P.M.: „Ja, diese gegenläufige Bewegung habe ich auch gesehen. Am Anfang wird das Sams als etwas Fremdes beschrieben: Es ist grün im Gesicht und klein, eigentlich ein sehr merkwürdiges Wesen. Mit der Zeit wird es immer mehr zum Kind oder menschlicher. Die gegenläufige Bewegung ergibt sich daraus, daß in dem Moment, in dem Herr Taschenbier samsiger wird, logischerweise das Sams auch ein bißchen nicht taschenbieriger, aber menschlicher werden mußte.“

LZ: „Konsequenterweise dürfte nach dem vierten Band kein weiterer folgen, denn am Ende des 4. Bandes haben sich Herr Taschenbier und sein Sams so angenähert, daß sie miteinander am Familientisch sitzen und Kaffee trinken.“

P.M.: „Eigentlich hätte nach dem 3. Band schon kein neuer mehr herauskommen dürfen, weil da Herr Taschenbier seine Entwicklung beendet hat: Er hat einen Menschen gefunden, der zu ihm paßt der zu ihm gehört, und ist auf ihn zugegangen. Er hat es geschafft, eine Partnerin zu finden, aus eigenem Antrieb, letztlich auch ohne das Sams, und hat damit gewissermaßen den letzten Schritt zu seiner Emanzipation getan, heraus aus seiner Abkapselung, aus seinem Gehäuse. Ich hatte auch wirklich nicht vor, nach dem 3. Band noch ein neues Sams-Buch zu schreiben, schon gar nicht über Herrn Taschenbier. Aufgrund des Druckes von unten, d. h. der vielen Kinderbriefe, habe ich mich dann irgendwann doch breitschlagen lassen und dachte, von Herrn Taschenbier kann ich nicht mehr erzählen, aber vielleicht ginge es noch mit einem letzter Band über Taschenbiers Sohn Martin, der die Schüchternheit seines Vaters geerbt hat. Also ein Zeitsprung - 12 Jahre später, und damit ist eine neue Generation dran. Es hat mich auch gereizt, das Sams einmal Kindern gegenüberzustellen. Es hat mich sowieso immer etwas gewundert, wieso Kinder ein Buch gut finden, in dem eigentlich nur Erwachsene vorkommen: Herr Taschenbier, sein Freund, Frau Rotkohl, Frau März usw. Es kommt gar kein Kind vor, und es ist ein Kinderbuch!“

LZ: „Der Hund in „Lippels Traum“ heißt Muck. In dem neuesten Sams-Band vergeben Sie die Namen Felix und Christlieb und erinnern damit an E.T.A. Hoffmann. Sind das Geheimschriften, die Sie in Ihre Bücher legen?“

P.M.: „Ich denke natürlich beim Schreiben von Kinderromanen manchmal ein bißchen an meine Vergangenheit als Autor für Erwachsene, stelle mir vor, daß vielleicht nicht nur die Kinder das Buch lesen, sondern daß ein Erwachsener das Buch vorliest und dabei schmunzeln muß oder auf Dinge stößt, die er vielleicht, weil er Germanistik studiert hat oder auch sehr belesen ist, aus der Erwachsenenliteratur wiedererkennt. Ich meine nicht, daß Kinder das erkennen müssen oder daß ich das hineinschmuggle, damit Kinder es entschlüsseln. Es macht mir einfach Spaß, und für mich selbst bringt es manchmal sogar die Handlung voran.“

Das neue Sams-Buch z. B. ist eindeutig E.T.A. Hoffmann gewidmet. Es gibt mindestens zwanzig Anspielungen auf ihn von Namen her, von Motiven. Bei E.T.A. Hoffmann gibt es das Doppelgängermotiv; Martin hat dann auch einen Doppelgänger. Es gibt den Hund Berganza bei Hoffmann, und einen sprechenden Hund gibt es auch in »Ein Sams für Martin Taschenbier«. Es gibt das »Fremde Kind«, die Schlüsselerzählung bei E.T.A. Hoffmann, und

schon beim ersten Auftauchen wird das Sams „das fremde Kind“ genannt. Martin weiß nicht, ob er das fremde Kind für einen Jungen oder ein Mädchen halten soll, ganz wie bei Hoffmann. In E.T.A. Hoffmanns »Das fremde Kind« gibt es zwei Kinder, die Felix und Christlieb heißen, und nicht umsonst habe ich die beiden Aufwartefrauen in der Jugendherberge oder im Schullandheim Frau Felix und Frau Christlieb genannt. Martins Familie wohnt natürlich in der E.T.A.-Hoffmann-Straße, und der Bus fährt am Schillerplatz ab, weil in Bamberg am Schillerplatz das E.T.A.-Hoffmann-Haus steht, wo Hoffmann gewohnt hat. Und so gibt es ganz viele kleine Hinweise und Anspielungen, die mir, wenn ich sie einstreue, im Grund genommen zum eigenen Spaß dienen. Ein Germanist, der sich gerade in seiner Vorlesung mit E.T.A. Hoffmann befaßt, wird vielleicht stutzig werden und beim Weiterlesen immer mehr von diesen Zitaten erkennen. Aber für die Kinder ist das eigentlich nicht gedacht und nicht zu durchschauen.“

Überarbeitung: B. Rank