

Innere Notwendigkeiten. Andreas Schendel im Gespräch mit Gabriela Scherer und Gina Weinkauff¹

Gegenstand des Gespräches am 4.11.2008² war das schmale, doch beachtenswerte Oeuvre des in Dresden und Budapest lebenden Autors, der sich mit seinen Erzählungen und Romanen teils an Kinder, teils an Jugendliche, teils an ein allgemeines Lesepublikum wendet. Schendel debütierte 1998 mit einem Kinderbuch um eine Freundschaft über die Grenzen der Generationen und die schmerzliche Erfahrung des Verlustes (*Die Geschichte von Gina und Herrn Seeger*), das in die Liste „White Ravens“ der 50 international besten Kinder- und Jugendbücher des Erscheinungsjahres aufgenommen wurde. Auf eine weitere gleichermaßen sensibel erzählte kinderliterarische Freundschaftsgeschichte folgten zwei Romane für Erwachsene, von denen der eine (*Leuchtspur*) auf zwei Zeitebenen Impressionen einer Kindheit und Jugend in der deutschen Provinz bietet und der andere (*Fluchtpunkt*) im Paris des Jahres 1936 handelt. Schließlich legte Andreas Schendel zwei Jugendromane vor, einen, der hinsichtlich Milieu und Thematik Parallelen zu *Leuchtspur* aufweist und wohl auf einen gemeinsamen autobiographischen Erfahrungshintergrund bezogen werden kann (*Nimm Anlauf und spring...*), und sein den in einer Budapester Plattenbausiedlung spielenden Roman *Dann tu's doch* (aufgenommen in die Bestenliste des Monats Juni 2007 von Focus und Deutschlandfunk und in die Nominierungsliste des Deutschen Jugendliteraturpreises 2008).

Im Laufe des Abends las Andreas Schendel seine unmittelbar zuvor mit dem Oberhausener Literaturpreis ausgezeichnete Erzählung *Meine dreimal Gott* sowie Passagen aus *Dann tu's doch*, und aus zwei gerade in Arbeit befindlichen Romanen: der Neufassung von *Leuchtspur* und dem Kinderroman *Virág*, der im Frühjahr 2010 erscheinen wird.

Das dank der regen Beteiligung des vorwiegend studentischen Publikums überaus lebhaftes Gespräch konzentrierte sich auf folgende Themen: den Werdegang des Autors, seine Arbeitsweise und die Zusammenarbeit mit Verlagen, die intertextuellen Aspekte seines Werkes (Stichwort: Dylan-Zitate), das Erzählen auf mehreren Ebenen und die Besonderheiten des Schreibens für Kinder, für Jugendliche und für Erwachsene. Mehrfach schilderte Andreas Schendel seine schriftstellerische Arbeit als einen Vorgang der Verdichtung und Verfremdung von biographischen Erfahrungen. Schreibend entferne er sich von sich selbst, das Erlebte bilde lediglich einen Ausgangspunkt der Fiktion und idealer Weise sei der Prozess des Schreibens und des Überarbeitens durch innere Notwendigkeiten der Texte bestimmt.

Schriftstellerischer Werdegang

G.S.: Ihr erstes Buch *Die Geschichte von Gina und Herrn Seeger* erschien im Jahr 1998. Es ist ein Kinderbuch. Wie kam es dazu?

Da muss ich kurz privat, biografisch werden... Ich kenne den größten Teil meiner Verwandtschaft nicht, nur einen Onkel und eine Tante. Die beiden waren mir sehr wertvoll. Der Onkel, jener Herr Seeger, starb dann, und die Nachricht von seinem Tod erreichte mich erst sehr spät. Ich war bei einer Freundin in Frankreich, die kein Telefon hatte. Ich kam erst zurück, als er schon längst unter der Erde lag. Und dann habe ich mich in der Wohnung meiner Tante an den Schreibtisch gesetzt und habe im Grunde an einem Nachmittag die Geschichte von Gina und Herrn Seeger geschrieben.

Im Nachhinein, wenn Sie es psychologisch plausibel mögen, habe ich gemerkt, dass es mir eben ging wie dem Mädchen im Buch, die das alles aufgrund ihres Alters, sie ist vier oder

¹ Von Gina Weinkauff bearbeitete und von Andreas Schendel und Gabriela Scherer autorisierte Transkription des Gesprächs am 4.11.2008 in der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.

² Einen Bericht über die Veranstaltung von Marina Kullen sowie weitere Informationen über Andreas Schendel und Links zu Leseproben seiner Erzählungen finden Sie auf der Website des Zentrums für Kinder- und Jugendliteratur: <http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/2756.0.html>

fünf, nicht richtig mitkriegt. Auf einmal ist der Herr Seeger weg, im Krankenhaus, und niemand erzählt ihr, was Sache ist. Plötzlich trägt die Frau Seeger nur noch schwarz und es heißt: „Er ist von uns gegangen“ Was bedeutet das alles? Mir ging es, wenn auch aus anderen Gründen, ähnlich, und so ist dann die Geschichte entstanden.

Zuvor hatte ich eine Frau kennen gelernt, die fand ich toll, Lola Renn, eine Malerin aus Freiburg. Die hat mir gesagt, sie würde gerne mal ein Kinderbuch illustrieren. Ich habe überlegt, was könnte ich für sie schreiben? Und danach passierte eben das mit meinem Onkel.

G.W.: Es ist eine sehr anrührende Geschichte, einfach im Ton und auktorial erzählt – ganz anders als die Texte, die diesem Debut dann folgten. War das Ganze vielleicht eine Art intuitiver Übersetzungsvorgang? Half Ihnen die Formensprache der traditionellen Kinderliteratur, Ihren Schmerz zu kommunizieren?

Hm, da ist sicher was dran. Obwohl solche Prozesse dann schon komplexer sind, auch paradox: Sie können sagen, ich hätte emotional Distanz geschaffen, sprachlich, durch ein anderes Register als mein erwachsenes. Mit der gleichen Berechtigung könnte man aber auch sagen, dass ich durch die Identifikation mit dem kleinen Mädchen emotional auch näher dran war. Als ich die 30, 40 Manuskriptseiten schrieb, an jenem Nachmittag, hab ich ja nicht gleich Literatur produziert, eher Material, aus dem ich später noch Literatur machen musste. Und so gibt es ganz verschiedene Arbeitsphasen, in deren Zusammenspiel sich so Kategorien wie „Formsprache“, „Kommunikation“ so weit anpassen, differenzieren, dass man auch sagen könnte, die lösen sich auf.

G.W.: Wie sind Sie überhaupt zum Schreiben gekommen? Wie man liest, haben Sie 1992 ein Studium der Psychologie, Philosophie und Germanistik aufgenommen (in Freiburg) und sich nach dem Erscheinen von *Geschichte von Gina und Herrn Seeger* für eine Existenz als freier Schriftsteller entschieden. Wie kam es zu diesem mutigen Entschluss und was bedeutet Ihr Studium für Sie als Autor?

Nun, das war erst mal ganz blauäugig. Ich hatte das Buch in der Hand und hab gedacht, das mach ich jetzt auch in Zukunft, so geht das jetzt weiter, mit Büchern. Ich hab mich im Studium nie am richtigen Platz gefühlt. Ich verstehe irgendwie heute noch nicht, warum... wie soll ich das sagen... Ich habe es immer gedacht, was man im Studium liest, das kannst du auch zu Hause lesen, und kluge Leute, um mit denen zu reden, hatte ich auch außerhalb der Uni. Ich glaube eher – und das ist so verkürzt auch eine Art Gemeinplatz – dass mir der wissenschaftliche Umgang mit Kunst mein hingabevolles Verhältnis dazu auch verdorben hätte. Oder andersherum, ich glaube nicht, dass es zusätzlicher Information bedarf, um am Kunstwerk das sinnliche Erlebnis zu haben, um das es geht. Was nicht heißt, dass es sekundär nicht viel Interessantes zu sagen gibt. Wichtiger aber noch ist für mich der unmittelbare Umgang mit Kunst, das heißt, sich ein besseres Augen, ein Gehör zu bilden. Den Muskel für das Kino-im-Kopf zu trainieren, da hat die Uni nicht viel für mich getan. Was sie dennoch tat, war, mir Zeit, einen Freiraum zu geben, für verschiedenste Interessen. Ich hab in Philosophie dann auch Hausarbeiten über André Tarkowskij geschrieben. Ich war einfach jeden Abend im Kino in der Zeit. Das hat gebildet, und auch unterrichtet.

G.W.: Im Jahr 2000 erschien dann *Leuchtspur*, der erste Roman für Erwachsene.

Ja, ich weiß jetzt gar nicht mehr genau, wann ich den geschrieben habe. Das ging mit dem Verlegen nie chronologisch: Ich schreibe etwas, das will erst mal niemand haben. Dann lasse ich es liegen und schreibe etwas anderes. Irgendwann überarbeite ich das erste und kann es dann auch mit etwas Glück veröffentlichen. *Leuchtspur* ist eigentlich mein zweiter Roman. Ich habe erst an *Fluchtpunkt* geschrieben, das taugte aber nichts. Und dann habe ich *Leuchtspur* geschrieben und dabei viel gelernt, glaube ich. Und konnte dann *Fluchtpunkt* so schreiben, wie er schließlich gedruckt worden ist. Ich würde ihn heute auch anders schreiben. Aber damals konnte ich dem Stoff handwerklich so halbwegs gerecht werden. *Leuchtspur*

wollte erst keiner haben, dann wollten es gleich mehrere Verlage.

G.W.: ...und dann ist es bei Ullstein gelandet.

Ja, es war eine Katastrophe. Der Ableger Ullstein Berlin hat in der Saison dicht gemacht, in der das Buch erschienen ist. Als ich es auspackte, waren da lauter Tippfehler, sogar auf dem Cover, das hat mich damals echt niedergeschlagen. Die hatte nicht mal mehr die Fahnen korrigiert...

Und diesen Text, den ich vor zehn Jahren ungefähr geschrieben habe, den schreibe ich jetzt um. Ich lese ein Kapitel und schreibe es dann aus der Erinnerung noch einmal. Und so verändert sich der Text. Ich würde es dann am liebsten, als Dylan Hommage, *Leuchtspur.revisited* nennen. Was ich schreiben will, ist kein Directors Cut, sondern ein echtes Remake. Ich habe viele Freunde, die den Text lieber haben als die anderen Bücher von mir, was ich selbst nicht so unbedingt nachvollziehen kann. Es gibt im alten Text ganz viele Stellen, wo ich, glaube ich, biografisch befangen war, dem, was ich die inneren Notwendigkeiten des Textes nenne, gar nicht gerecht werden konnte. Es sind auch echt ein Haufen Sätze drin, wo ich heute keinen Schimmer mehr habe, was die bedeuten sollten. Das kann man natürlich auch „schön offen“ finden, aber eigentlich müssen so Sätze raus.

Was bleibt, ist, dass der Text auf zwei Ebenen erzählt wird, die sich im Druckbild, und in der neuen Fassung auch im Tempus und der Erzählhaltung unterscheiden. Das eine ist eine Ich-Erzählung, das andere ist in der dritten Person. Dem ganzen ist ein Dylan-Zitat vorangestellt, das ich sehr mag. Der Song *One too many mornings* fasst für mich das ganze Buch zusammen, drückt das gleiche Gefühl aus, dass die Geschichte hinterlassen soll. Man könnte fast sagen: Das Buch ist eine Fußnote zu dem Song. Es gibt eine Strophe, da heißt es: „From the crossroads of my doorstep, my eyes they start to fade, as I turn my head back to the room, where my love and I have laid.“

Ich glaube heute, dass eine auktoriale Erzählweise erstmal Distanz schafft, scheinbar, im Grunde aber aus dem Gefühl der sicheren Distanz heraus, den Leser vielleicht doch im Endeffekt näher ran holt.

G.W.: Und die *Leuchtspur*, das Flackern der technisch nicht perfekten Amateurfilme, das Ungefähre ist wohl so etwas wie eine Metapher für das Erinnern.

Ja, in dem Buch geht es unter anderem darum, dass die ganze Kindheit des Jungen in Super-8-Filmen dokumentiert wurde. In Form von Urlauben, vier auf einer Spule, die Taufe noch mal extra. Archiviert in einer Kiste, die er irgendwann als Teenager aus dem Keller holt. Im Wohnzimmer steht schon längst ein Videorekorder, die Super-8-Streifen verstauben im Keller und der Junge macht sich auf die Suche danach, wie seine Kindheit war. Und dabei helfen ihm die Filme vielleicht.

Die Kamera, der Super-8 Film transformiert das Sichtbare ebenso wie die Erinnerung das Erlebte.

Das hat auch mit einer Dialektik von Distanz und Nähe zu tun. Damit, sich von Außen sehen zu können.

In der neuen Fassung hab ich das, was vorher nur angedeutet war, noch mal in die Handlung hineingeholt, dadurch dass auf einer Spule ein Urlaub fehlt, herausgeschnitten ist. Da geht es um Untreue, um ein Verhältnis, das der Vater vielleicht mit der Mutter des besten Freundes des Jungen hatte. Der beste Freund, Paul, und seine Mutter waren nur diesen einen Urlaub dabei. Das Untreue-Motiv kommentiert, begleitet in gewisser Weise die Geschichte des Dreieckverhältnisses, die auf der anderen Ebene nur zwischen den Zeilen erzählt wird.

G.W.: Ich möchte noch mal nach dem Remakeverfahren fragen. Das hört sich ja an, als sei es ganz unkalkulierbar, als gäbe es gar keine Bearbeitungsstrategie. Vielleicht können Sie noch mal genauer beschreiben, was dabei eigentlich geschieht. Oder vielleicht auch im Nachhinein, was sich an dem

Text verändert?

Bewusst versuche ich erst einmal das literarisch besser zu machen, das heißt auf der Ebene von Sätzen, rhythmisch, klanglich, exakte Wortwahl, dann auf der Ebene von Szenen, Dialogen, die Geschehnisse erlebbarer zu machen. Die Kamera fürs Kopfkino mal in andere Ecke zu stellen, den Winkel zu ändern, und zu sehen, ob ich nicht ein besseres Bild kriege.

Was passiert, ist, dass viele neue Szenen hinzukommen, abstraktere Laber-Rhabarber-Passagen fallen weg. Da merkt man beim Neuschreiben schnell, was überflüssig ist. Das vorher Abstrakte, habe ich nun versucht konkret zu gestalten, in Szenen umzusetzen. Also statt einem Satz wie „Meine Mutter war als Putz- und Kochkraft nicht zu übertreffen“ eine Szene zu haben, in der das deutlich wird.

Aber auch die Figuren werden in der neuen Fassung andere. Besonders das Mädchen, Maïke, ist nun viel eigenständiger, ein Mensch, nicht mehr der Typus angehimmelte mysteriöse Erste Liebe.

Godard hat mal gesagt: „Jeder ist sein eigener Journalist in dem, wie er sich seinen Tagesablauf erzählt, wie er ihn schildert, ihn sich vorstellt, wie er sich sein eigenes ‚kleines Kino‘ macht.“

Das kleine Kino der Figuren ist im Remake ein anderes geworden. Aus den gleichen Geschehnissen wird eine andere Geschichte.

Erzählen auf mehreren Ebenen

G.W.: Ich fand sehr interessant, was Sie vorhin über die Entstehung von *Leuchtspur* und *Fluchtpunkt* erzählt haben. Beide Romane handeln auf zwei Zeitebenen und beide Geschichten sind so aufgebaut, dass am Ende ein Geheimnis offenbar wird, das die ganze Handlung in einem anderen Licht erscheinen lässt. Haben Sie damals mit diesen Verfahren bewusst experimentiert?

Der Ich-Erzähler in *Leuchtspur*, der keinen Namen hat, ist am Ende achtzehn. Die Beziehung mit dem Mädchen, das er sehr liebt, ist beendet, sie trennen sich. Die Erzählstränge laufen wie so eine Schere ineinander: Die Kindheit wird von der frühesten Erinnerung bis zum achtzehnten Lebensjahr erzählt und die Geschichte der Beziehung, in dieser anders gedruckten Ebene, quasi rückläufig vom Moment der Trennung an. Irgendwann in der Mitte oder Anfang des letzten Drittels treffen sie sich dann, und man weiß dann, wer „das Mädchen“, wie sie in der einen Ebene bloß heißt, ist. Sie bekommt also einen Namen, und mit einem Schlag kommt ein Haufen Information aus der anderen Ebene hinzu. Das ist, fällt mir grade auf, ganz ähnlich wie in „Dann tu’s doch“, eigentlich gleich. (Lacht) Das scheint mein Lieblingsstrickmuster zu sein...

***Fluchtpunkt* wird auf zig Ebenen erzählt, das ist ein ganz zertrümmertes Teil, mit ganz grober Chronologie, das hab ich damals nicht besser gekonnt. Texte, die so bruchstückhaft gebaut sind, verlangen beim Schreiben mehr Konzentration als linear erzählte Texte, aber nicht unbedingt mehr Können. Diese Art zu schreiben hat sich dann abgeschafft im Laufe der Zeit, mich interessiert immer mehr, ein geradliniges Erzählen. Aus diesem Grund vielleicht habe ich es heute schwerer, für meine Erwachsenenbücher noch einen Verlag zu finden, angeblich wird mein Schreiben „platter“. Auch die so genannten „offenen Enden“ machen es schwierig einen Verlag zu finden.**

Bei *Fluchtpunkt* beherrschte ich einfach noch keine andere Form. Das ist ein Roman, der im Paris der deutschen Besatzung spielt, das ist großes Kino im Vergleich zu den anderen Texten, Story und Hintergrund. Dem konnte ich damals handwerklich nur so gerecht werden. *Fluchtpunkt* ist ein Text, der mich, trotz der Mängel, die heute sehe, nicht besonders interessiert zu überarbeiten. Da gäbe es kein Anfang und kein Ende...

Aber, um noch mal auf die eigentliche Frage zurückzukommen. Das Offenbaren von Geheimnissen am Ende des Texts ist weniger was Intendiertes, ein Vorhaben, kein „Trick“,

sondern eher eine Möglichkeit, die sich im Laufe der Textentstehung entwickelt und anbietet. Dass ich damit experimentiere, wäre zu viel gesagt. Aber die Polyvalenz von allem Geschehenden, dass man alles auch anders sehen kann, ist was, das mich wie uns alle wohl aus der eigenen Lebenserfahrung heraus besonders interessiert.

G.S.: Ich finde eigentlich nicht, dass Sie simpel schreiben. In *Dann tu's doch* gibt es wie Sie sagen auch die zwei Erzählstränge, die sich irgendwann treffen. Und die beiden Ebenen sind auch wieder typographisch gekennzeichnet.

Das eine ist Arankas Tagebuch, das andere eine ganz straight erzählte Geschichte. Auch das Tagebuch ist chronologisch und es alterniert mit den Erzähkapiteln. Am Anfang gab es die Tagebuchebene übrigens nicht. Ich hatte den Text ohne das Tagebuch geschrieben, da meinte die Lektorin: „Es ist schade, man erfährt so wenig über das Mädchen, können Sie nicht irgendwas machen, das man mehr über das Mädchen erfährt?“ Das hat mir eingeleuchtet und das Naheliegendste war es, ein Tagebuch aus der Sicht des Mädchens zu schreiben. Ich habe die Kapitellücken gezählt und dann habe ich passend zehn Tagebucheinträge geschrieben. Gereizt hat mich daran auch, dass man ein bisschen spielen kann, die Informationen mal hier und mal da streuen, auch Sachen einzubauen, die nur Sinn machen, wenn man das Buch das zweite Mal liest.

Publikum: Ich habe das Ende von *Nimm Anlauf und spring* zweimal lesen müssen. Da beobachtet der dreizehnjährige Protagonist seinen Schwarm beim Sex mit einem wesentlich älteren Jungen und legt sich danach heimlich in das Bett der beiden. Ist das ein traumatisches Erlebnis, eine Katastrophe oder einfach nur eine intensive Erfahrung für den Jungen? Schließlich kommt er dem Mädchen, das wegen ihres Alters für ihn eigentlich unerreichbar ist, sehr nahe. Kann es sein, dass Jungen und Mädchen dieses Ende unterschiedlich verstehen? Und wie haben Sie es gemeint?

Ob Sie's mir glauben oder nicht, ich habe keine Ahnung... da müsste man die Figur fragen, d.h. ich müsste es auch noch mal ganz gründlich lesen. Weil immer mehr im Text steht, als man wissentlich rein geschrieben hat...

Ich beantworte das mal so: Wenn mir da geglückt ist, gute Literatur zu machen, dann ist das nicht eindeutig interpretierbar, sondern nicht-aus-interpretierbar. Das ist ein Merkmal von Kunst. Es wäre also für den Jungen schön-katastrophal-intensiv-anziehend-abstoßend-dem-Mädchen-sehr-nah-und-gleichzeitig-ultimativ-fern.

Und ob das Jungen und Mädchen unterschiedlich lesen, ja, das würde ich mich auch interessieren, sehr sogar.

Dann tu's doch

Publikum: Mich hat das Ende in *Dann tu's doch* ganz stark beschäftigt. Also es gibt für mich keins. Warum haben Sie das so gemacht? Wollten Sie das Buch damit interessanter machen, erreichen, dass ich mich als Leserin intensiver mit dem Text auseinander setze und selber ein Ende konstruiere?

Also ein allzu rundes Ende, das halte ich für unrealistisch, hollywoodlike. Wichtig war mir zum Beispiel, dass man, wenn das Tagebuch endet, so irgendwie zwischen den Zeilen merkt, oh là là, da läuft was zwischen dem Mädchen und dem älteren Bruder. Die sind nämlich eher die gleiche Gewichtsklasse, die gehören in *einen* Ring. Wenn das aber das Ende wäre, stünde Zoltan, unser Held, ziemlich blöd da. Als Figur verraten. Ich wollte, dass Zoltan nicht kampflos aufgibt. Ist klar, dass der das Mädchen nicht kriegt. Sie und sein Bruder, die werden aber auch nicht heiraten oder Kinder kriegen, wenn Sie mich fragen, so ist die Realität dort nicht. Gleichzeitig, wer weiß...

Wichtig war mir: Zoltán gibt nicht kampflos auf, wenn er zum Schluss in die Schuhe seines Bruders tritt und Aranka was an die Wand sprüht. Dann macht er einen Schritt vom

verhaltenen Teenager zum aufbegehrenden jungen Erwachsenen. Außerdem war es mir wichtig, dass der Vater des Mädchens am Ende noch mal vorkommt, weil sonst sämtliche Väter im Buch immer nur abwesend sind.

Gestern kam übrigens das Taschenbuch mit der Post und ich habe mich sehr darüber geärgert, dass die den Hinweis auf das Kinderheim in Budapest rausgenommen haben³. Das war für mich die einzige Möglichkeit die Website des Kinderheims in das Buch zu kriegen. Mit dem Buch, vielleicht ist das auch interessant, das mal transparent zu machen, werde ich wohl drei-, viertausend Euro verdient haben. Diese Einnahmen sind für das Kinderheim, da sie einmalig sind, ein Tropfen auf den heißen Stein, aber die Möglichkeit, dass vielleicht tatsächlich 2000 Leute den Hinweis lesen, 200 auf die Website gehen, dreißig Leute lesen, was dort steht, fünf davon langfristig eine Patenschaft übernehmen, die war real.

Jetzt bin ich völlig vom Thema abgekommen. Also... als das Taschenbuch kam habe ich das letzte Kapitel noch mal gelesen und ich war gerührt. Es ist vielleicht komisch, wenn man das über seinen eigenen Text sagt, der schon ein, zwei Jahre alt ist. Vielleicht hat es damit zu tun, was gerade in meinem Leben passiert, keine Ahnung, es hat mich jedenfalls sehr berührt. Und ich habe dabei gemerkt, es hat mit dem Klang zu tun, mit der Stimmung am Ende des Buches. Die Sätze müssen einen bestimmten Klang, eine Stimmung treffen. Man könnte ja zu jedem Film einen zweiten Teil machen oder zu jedem Buch die Fortsetzung. Solange noch das Licht an ist im Universum, gibt's zu jedem Kunstwerk eine Fortsetzung. Verstehen Sie, was ich meine? Selbst ein Ende, das als Ende empfunden wird, ist keins... Gleichzeitig unterscheidet etwas das Leben in Film oder Büchern von unserem Leben – der klar definierte Ausschnitt. Das ist ein viel potenteres Unterscheidungskriterium als „Fiktion“ oder „Realität“, denn auch ein Film, eine Filmfigur ist als solche eine Realität ohne Abstriche.

Überlegen Sie nur mal, was ein fiktiver Charakter wie der Weihnachtsmann jährlich im Dezember weltweit real bewirkt. Wenn sie das wörtlich nehmen, hat er mehr Wirklichkeit – das kommt von Wirken, Einwirken – als Sie oder ich. Gleichzeitig brauchen solche Erfindungen auch uns, aus Fleisch und Blut, als Agenten...

Aber noch einmal zur Frage... Natürlich ist das, was Sie „ein offenes Ende“ nennen, auch ein Mittel, dass der Leser sich intensiver mit dem Text beschäftigt, in der Erinnerung an das vorher Gelesene. Diese Erinnerung liest ja ständig mit. Und ein solches Ende ist ein, ich würde nicht Anreiz sagen, sondern eine Möglichkeit, sich noch mal mit den inneren Notwendigkeiten des Texts zu beschäftigen, und das abzuklopfen darauf, was sich jenseits des durch Seite 1 bis X begrenzten Ausschnitts, jenseits des gegebenen Texts für die Figuren tut und tun könnte.

Intertextualität

Publikum: Mich würde interessieren, aus welchem Grund Sie die vielen Bob Dylan-Zitate⁴ in Ihre Bücher reingebracht haben...

Dylan ist wichtig für mich. (Lacht) Ich sag das jetzt mal ganz ganz pathetisch: seine Lieder zählen zu den Dingen, die mich davon abbringen, aus dem Fenster zu springen. Neben anderen Dingen natürlich – Freunde, Liebe allem voran – Freundschaft ist ja in meinen Kinder- und Jugendbüchern immer großes Thema. Gina und Herr Seeger, Lotte und Madagaska Milli... das sind Freundschaften...

³ Gemeint ist das Emmi Pikler-Kinderheim in Budapest (http://www.pikler.hu/2.0/de/de_pikler_int.html). Andreas Schendel unterstützt das Heim seit langem, unter anderem spendet er seine Tantiemen für *Dann tu's doch*, in der Hardcover-Ausgabe steht ein entsprechender Hinweis. (http://www.pikler.hu/2.0/de/de_pikler_int.html)

⁴ Hier finden Sie eine [Zusammenstellung der Songtexte](#), denen die Motti zu verschiedenen Romanen von Andreas Schendel entnommen sind (http://appserv10.ph-heidelberg.de/installation3/fileadmin/user_upload/deutsch/-Zentrum_KJL/Veranstaltungen/Dylan_Motti.pdf):

Dylan hat gut 500 Songs geschrieben, und wenn man sich darin ein bisschen auskennt, dann macht's einfach Spaß, das Richtige zu finden und dann auch zu verwursten. Für mich gibt es nichts, zu dem sich nicht ein passendes Dylan-Zitat finden lässt. Es ist wirklich kein Understatement und keine falsche Bescheidenheit von mir, wenn ich sage: Der Text oder die Szene ist die Fußnote zu dem Zitat. Sie werden am Ende noch ein Kapitel aus einem neuen Kinderbuch hören, da spielt der Religionslehrer im Unterricht einen Bob Dylan Song vor und die Protagonistin findet, der kann nicht singen. Das ist ja ein gängiges Vorurteil, wenn man noch kein Ohr dafür entwickelt hat, wie schön er tatsächlich singt... Oft ist so was einzubauen auch ein privater Spaß, ich weiß genau, wenn meine Freundin das liest, dann hat die viel zu schmunzeln. Ich würde mir das aber nicht erlauben, wenn es nicht der inneren Notwendigkeit des Textes entsprechen würde.

In „Dann tu's doch“ zum Beispiel nimmt Aranka Zoltán eine Kassette auf und wir erfahren, dass da zwei mal der selbe Song, zwei verschiedene Versionen von „It ain't me, babe“ drauf sind. Da heißt es, „You say you're looking for someone who's... dies und das... but it ain't me, babe.“ Ein Anti-Verliebtheitslied, wenn Sie so wollen. Und das ist eine ganz bewusste von Aranka, das heißt, von mir, eingesetzte Information an Zoltán, respektive an den Leser, und sagt im Endeffekt schon, wie die Geschichte enden wird... als Information subtil, leicht zu übersehen, aber völlig klar und eindeutig. Was für genaue LeserInnen...

G.W.: Kommt es eigentlich auch vor, dass einmal zuerst das Dylan-Lied da ist und dann die Geschichte dazu kommt? Also, dass von Liedern Impulse ausgehen für Texte?

Hm, das wäre mal was, nein, leider nicht, die Zitate habe ich in der Regel im Nachhinein beigelegt. Bei *Dann tu's doch* hab ich es fast ein bisschen übertrieben. Ich habe extra vier Hauptkapitel gewählt um vier Zitate von Bob Dylan bringen zu können. Die aber echt passen meiner Meinung nach. Also Zitate, die ich (lacht) bis auf's Blut verteidigen würde.

G.W.: Haben die Zitate dann nicht doch den Text beeinflusst?

Im besten Fall gibt es da eine dialektische Bewegung. Aber ich weiß gar nicht, wie nachvollziehbar das tatsächlich ist. Weil die Zitate ja einen privaten Kontext für mich haben, mir was über mein Leben sagen, wobei der Text unprivat ist, im besten Fall nichts über mein Leben sagt. Das ist das „von sich weg und auf die innere Notwendigkeit des Texts hinschreiben“, worüber wir vielleicht noch reden können, oder eigentlich die ganze Zeit schon reden...

G.W.: Nach meinem Eindruck gehören die Dylan Zitate in *Dann tu's doch* vor allem zu der inneren Welt der Aranka.

Die passen auch zu der Handlung, nicht? Das Motto zum ersten Kapitel heißt „But to live outside the law you must be honest“. Da geht's um den Fernseher, der geklaut wird. Aber doch, Bob Dylan gehört zu Aranka, da haben Sie Recht. Die Aranka ist auch am ehesten ich, würde ich sagen. Wenn in dem Buch, eine Figur irgendwie ich ist, dann ist das wahrscheinlich die Aranka.

Zusammenarbeit mit Verlagen

Publikum (weiblich): Ich habe eine Frage zum Cover, ich weiß nicht, ob Sie darauf Einfluss haben, aber ich glaube nicht, dass das Jungen anspricht, wenn ich als Junge ein pinkes Cover sehe, dann nehme ich's nicht.

Oh... Sie arbeiten nicht zufällig bei Fischer Verlag?!

(Gelächter)

Das war deren Argument, das Cover nicht zu übernehmen. Ich selbst finde das Cover ja besser als den Text.

(Gelächter)

Weil es auch so sexy ist. Klar, damit gehen manche Jungen wirklich nicht zur Kasse, aber es lesen eh mehr Mädchen als Jungen. Ich habe Glück gehabt und eigentlich bei allen Büchern das Cover bekommen, das ich mochte. Es ist ganz normal, dass selbst etablierte Kollegen oft nicht den Titel bekommen, den sie wollen. Und auch nicht das Cover. Es wird im Verlag oft von den Vertriebsleuten entschieden. Das Gremium nennt sich Vertreterkonferenz, die haben, so kommt es einem vor, die eigentliche Macht im Verlag. Da kommt es dann zu Absurditäten wie, dass Klappentexte diskutiert werden, ohne das Buch zu kennen. Die Klappentexte legen sie Jugendlichen vor und fragen die: Welches würdet ihr kaufen? Und das kommt dann hinten aufs Buch. Also wenn sich Schildkrötenfutter besser verkauft als Katzenfutter, dann schreiben die auf Katzenfutter Schildkrötenfutter...

Wenn man als Autor ein Cover durchsetzen möchte oder einen Titel, dann muss das zum Text passen. Und ich habe es ja an der Oberfläche in der Hand, den Text so zu schreiben, dass es passt. Das Cover mit dem Mädchen im Gummibärchen-BH, das ist so ne Videoarbeit von Lola Renn, mit der ich damals verheiratet war. Ich wollte unbedingt, dass das als Cover auf das Buch kommt. Darum habe ich den Jungen im Buch von einem Mädchen mit nem Gummibärchen-BH Buch träumen lassen. Und dann konnten die im Verlag unmöglich sagen, das Cover passt nicht. Und etwas Ähnliches hab ich hier gemacht. Das Modell ist eine Freundin aus Dresden. Ich hab gedacht, die will ich unbedingt auf mein Cover und dann nahm ich dieses Hemd und stickte den Titel rein. Ich wollte mir das Bild nicht vom Grafiker mit einer blöden Schrift versauen lassen. Was ich daran besonders mochte, war die Sache mit der Nadel, die man jetzt nicht mehr so genau sieht, das ist ein bisschen brutal oder eklig, fast so, wie auf die Haut gestickt. Das Cover ist sexy, es zeigt aber auch gleichzeitig Verletzbares. Diese Stiche erinnern mich auch an die Operation und an die Niere der Mutter.

Und so sind Sachen, die gut sind, passen, nie nur auf eine Weise passend oder gut. Oder andersherum gesagt, was nur auf eine Weise passt, ist nicht gut. Das hängt zusammen mit der Polyvalenz von der ich vorhin gesprochen habe. Es geschieht nichts bedeutendes aus nur einem einzigen Grund, nicht in der Literatur, und meiner Meinung nach auch nicht im Leben.

Publikum: Ich meinte die Farbe...

Ja, da ist im Druck irgendwas schief gegangen, glaube ich. Ach so, sie meinen das hier? (Zeigt auf den Buchrücken) Das Pink, jetzt versteh ich's erst! Den Rotstich finde ich okay aber – pink – das ist mir noch nie so aufgefallen.

G. S.: Die wichtigen Mädchen in ihren Büchern sind ja auch immer rothaarig...

Ja, das hat man jetzt leider auf das Taschenbuch geschrieben: „Das Glück ist rothaarig.“ Albern, oder? Das haben sie mir auch vorher nicht gesagt. Ja (lacht), das muss so ne Art Fixierung von mir sein...

Publikum: Ich find das mit den Eingriffen sehr spannend und möchte noch etwas zum Lektor fragen. Inwiefern sich so ein Lektor einmischt und inwieweit einem das als Autor vielleicht auch gegen den Strich geht und man auch Sachen umschreibt, die man eigentlich gar nicht hätte umschreiben wollen. Oder gibt's da Punkte, wo das richtig persönlich wird?

Also es gibt solche und solche Verlage. Ich hatte Glück, dass meine Bücher überhaupt erschienen sind... Mein Vater ist Dachdecker, meine Mutter ist Hausfrau und wir hatten wirklich keine Bücher zu Hause. Ich habe in meiner ganzen Kindheit kein Buch gelesen. Nee, stimmt nicht, da gab es drei vier Bilderbücher, und die Lurchi Geschichten von den Salamander Schuhen, die hab ich geliebt... Als später meine ersten Bücher erschienen, war das auch Glück. Gleichzeitig hatte ich das Pech, dass es meinen ersten Verlag dann nicht mehr gab, und dadurch habe ich verschiedene Verlage und verschiedene Lektoren kennen

gelernt. Es gibt sechs Bücher bei vier verschiedenen Verlagen. Das ist wie sechs Kinder von vier Vätern, da wird sich nicht optimal gekümmert...

Je mehr Geld im Spiel ist, umso mehr versuchen Verlage, Einfluss auf den Text zu nehmen, weil die mehr Angst haben, betriebswirtschaftlich, dass das ein Flop wird. Einerseits wird immer weniger ordentlich lektoriert. Da sehen Sie dann im Zug von der Frankfurter Buchmesse nach Hause einen Lektor sitzen, der zwischen dem Salat und dem Kaffee einen Roman korrigiert. Ein weiteres Problem, neben mangelnder Zeit und Aufmerksamkeit, ist, dass die ganz klare Vorstellungen davon haben, was sie wollen, programmtechnisch, markttechnisch. Bei *Leuchtspur* zum Beispiel hab ich mich wirklich zwei Stunden lang gegen eine Lektorin wehren müssen, die den Satz „Es gibt Arten von Schmerzen, die ich mochte.“ nicht auf der ersten Seite im Buch haben wollte. Da hat sie gesagt: „Den Satz müssen Sie streichen, Herr Schendel!“ Und für das Buch hab ich viel Geld bekommen, 30 000 DM. Das war mein erster Roman. Also mein erster Vertrag. Und ich war so glücklich und gleichzeitig voller Angst, weil die Situation neu und unbekannt war. Geändert habe ich nie etwas, also ungelogen kein einziges Komma, aber es war oft sehr unangenehm. Ein Verlag hat richtig gedroht: „Wir treten vom Vertrag zurück!“ Und dann denkt man: „Oh Gott, oh Gott!“, aber ändern dürfen sie einem ja auch nichts... Das ist jetzt alles auch ein wenig schwarz gemalt... Es ist immer die Frage, wie man gestrickt ist, wie man mit Druck umgeht, es gibt sicher Kollegen, die das sportlicher sehen... bei mir ist immer auch Angst dabei, die man dem System jetzt auch nicht allein anlasten darf...

Publikum: Ich kann mir auch vorstellen, dass es Situationen gibt, wo das auch durchaus hilfreich sein kann.

Natürlich. Ich sage immer, ich ändere kein einziges Komma, wenn ich's nicht will, und ich ändere sofort jeden Satz, jedes Wort, wenn es eine Verbesserung darstellt. Das muss man auch. Von der Lola Renn habe ich gelernt, die hatte Kunst studiert, dass man an Sachen, die nichts taugen, nicht hängen darf. Es gibt einen ganz schönen Dokumentarfilm über David Hockney, den Maler: *A Bigger Splash*⁵. Da sehen Sie Hockney Bilder zerschneiden, die er nicht gut findet, eigene. Der Film ist aus den Siebzigern, da war der schon ein Maler, dessen Bilder einen Haufen Geld kosten, und da sehen Sie dann jemanden Hockneys zerschneiden. Weil die einfach nicht gut genug waren. Mit einer anderen Haltung malt man aber auch kein gutes Bild.

Ich ändere meist im Endeffekt zwei Drittel. Bei allen Verlagen waren ein Drittel Anstreichungen Käse, Verschlimmbesserungen. Zum Beispiel: Worthäufigkeit. Der Lektor streicht ein Wort, das oft vorkommt, und setzt dafür ein Wort ein, das kommt noch viel häufiger vor. Da muss man dann noch eine andere Lösung finden. Bei einem weiteren Drittel könnte ich sagen: „Das ist Geschmackssache – das muss ich auch nicht ändern, denn mein Buch soll ja meinem Geschmack entsprechen. Und ein Drittel sind Sachen, die ich in meiner Blindheit gegenüber dem Text übersehen hatte, und wo der Lektor genau den richtigen Vorschlag macht. Da bin ich dann sehr dankbar. Ich habe auch mindestens drei oder vier Testleser. Die lesen das Buch, bevor ich es überhaupt an die Agentur schicke, die Agentur liest es noch mal. Ich überarbeite also sehr, sehr oft. An meinen veröffentlichten Romanen habe ich drei bis fünf Jahre gearbeitet. Und irgendwie hatte ich bisher immer Glück im Unglück, dass ich die Manuskripte von den Verlagen zurück bekam und noch mal in Ruhe dran arbeiten konnte. Wenn sich mein vorheriges Buch super verkauft hätte, hätten die das wahrscheinlich sofort gedruckt. Manchen Leuten versaut der Erfolg so die künstlerische Entwicklung. So liegt auch in Misserfolg etwas wie echter Trost, ein echter Vorteil.

G.W.: Wie kam es eigentlich zu den Titeln Ihrer Bücher, haben Sie darüber entschieden oder die Verlage?

⁵ David Hockney – *A Bigger Splash*, Regie: Jack Hazan, UA 1974

***Nimm Anlauf und spring* hat, glaube ich, der Verlag ausgewählt, da hab ich gedacht: „Ja das ist es!“ Da war das Lebensgefühl drin und gleichzeitig die Anspielung auf die Szenen auf dem Garagendach. Dem Sprung aus dem Bannkreis des Elternhauses.**

***Leuchtspur* war einer von 27 Titelvorschlägen, die ich den Leuten in Berlin damals geschickt habe. *Fluchtpunkt* hab ich mir ausgesucht, nach dem Buch von Peter Weiss (EA 1962). Das kannte komischerweise keiner, sonst hätten die den Titel nie genommen. Ich fand damals, dass der Titel einfach noch besser zu meinem Text als zu dem von Weiss passt. Weil es bei mir viel um Malerei, strukturell auch um die vielen verschiedenen Perspektiven ging, und auch im wörtlichen Sinne geblüht wird...**

„Dann tu’s doch!“, das sagen Sie, wenn jemand, den sie mögen, sich bei Ihnen ausweint und Sie sind schon ein bisschen angenervt, weil er sich jetzt schon zum fünften Mal über das Gleiche ausheult und irgendwie den Hintern nicht hochkriegt. Aber es ist auch viel Liebe drin, neben dem Angenervtsein. Schwer zu übersetzen, sollte das Buch mal je in einer anderen Sprache erscheinen...

Publikum: Vorhin haben Sie so ein bisschen beschrieben, wie Sie *Leuchtspur* überarbeiten – ,dass Sie ein Kapitel noch mal lesen und es dann noch mal neu schreiben, zum Beispiel, können Sie noch mehr darüber sagen, wie Sie Texte überarbeiten, was da genau passiert und wie das abläuft?

Ich schreibe alles sofort in den Computer. Das liegt daran, dass ich ein Fachabitur gemacht habe und auf der höheren Handelsschule Tippen mit zehn Fingern gelernt habe. Und ich bin sehr schnell, das heißt, ich schreibe auf der Tastatur mit weniger Widerstand zwischen Gehirn und Papier, als ich mit der Hand schreiben würde.

Meist schreibe ich, schreite mit der Geschichte vor, so weit ich komme. Dann ist in der Regel ein halbes Jahr vergangen, bei einem Roman stehen dann so um die 150 Seiten. Dann fange ich am Anfang wieder an und meistens ist dann alles Käse. Und dann sortiert sich das so aus, von zehn Sätzen in den ersten Kapiteln werden acht weggestrichen. Ich streiche und was überbleibt, das ist dann oft der Kern zu was Neuem. Das erste Kapitel fällt ganz oft weg. Ich habe einmal ein erstes Romankapitel geschrieben, in dem eine Frau einem Mann in der Küche sagt, dass sie sich von ihm trennen will. Daraus sind drei Romane entstanden, die völlig unterschiedlich sind und überhaupt nichts mehr mit Trennung oder diesem Paar zu tun haben. Da war der Anfang ein Sprungbrett, lange Textstellen wie Krücken, die nicht mehr gebraucht wurden, als der Text schließlich selber laufen gelernt hat.

Bewusst ist das Überarbeiten ein Feilen an Perspektiven, Rhythmus und Klang. Oft auch am Tempo von Szenen, die zu schnell oder zu langsam sind. Meist zu schnell, wo vieles nur benannt und noch nicht gestaltet ist.

Das ganze Inhaltliche, die Story, bearbeitet man da natürlich automatisch mit. Denn das *Was* ist ja nicht von dem *Wie* zu trennen. Aber das Arbeiten am *Was* geschieht eher unbewusst.

Publikum: Gibt es Fragen bei Lesungen in Schulklassen, die ihnen besonders häufig gestellt wurden?

Das hängt vom Alter ab. Die ganz kleinen, also 1. oder 2. Klasse, fragen manchmal ganz abwegig („Welche Schuhgröße haben Sie?“) oder nehmen die Geschichte als reale Realität – nicht als die fiktive Realität, die sie ist – und fragen, was aus den Figuren geworden ist, oder fragen Dinge über die Figuren, die nicht im Text stehen, und die so keiner, auch ich nicht, wissen kann. Die häufigste Frage ist bei den Grundschulern, wie alt ich bin, und wie viele Bücher ich schon geschrieben habe, und ob ich berühmt bin. Wie die anderen Bücher heißen, wollen sie auch oft wissen. Für die Kinder haben die Titel noch viel mehr Aura, glaube ich, stiften mehr zu Vermutungen über mögliche Geschichten, die diesen Titel tragen könnten, an. Jugendliche fragen in der Regel weniger. Da ist der Druck durch die Klasse größer, die sind da eher befangen, die Pubertät und so weiter, da ist es auch oft cooler, nichts zu fragen. Ob gute Fragen kommen hängt bei älteren Schülern sehr von der Publikumsgröße ab. Bei über

30, 40 Leuten kommt kein wirkliches Gespräch zustande. Die Jugendlichen würden bestimmt gerne Fragen zu solchen Aspekten wie zum Beispiel Sexualität stellen. Aber das passiert in der Regel nicht. Das Thema Gewalt beschäftigt die Schüler, und auch sehr der Grad von Realität, den eine Geschichte hat.

Die kurze Zeit, die man fürs Gespräch hat, ist immer ein Problem, aber in der Regel mache doch die Erfahrung, dass die Schüler dankbar und offen sind, jedem gegenüber, der sie ernstnimmt. Der ihnen nichts verkaufen will.

Publikum: Wenn ich das jetzt richtig verstanden habe, dann schreiben Sie gleichermaßen für Jungen und Mädchen im Teenageralter. Haben Sie das mehr so für den privaten Gebrauch gedacht oder finden Sie, dass man ein Buch wie *Dann tu's doch* in der Schule als Klassenlektüre lesen sollte?

Klar!

... wobei ich die Kategorie „Gebrauch“ nur so verstehen kann als „Das Buch gebrauchen, um zu sehen, wie andere leben, das heißt, zu sehen, wie es sich selbst leben lässt.“

Publikum: Worüber soll man da Ihrer Meinung nach sprechen, wie stellen Sie sich das vor?

Ich mache die meisten Lesungen mit Schulklassen. Die älteren Schüler interessieren sich immer, wie gesagt, für das Thema Sexualität. Es gab mal eine Rezension des Buches in so einem Kirchenblättchen, die enthielt in Klammern – als Warnung für Bibliotheken den Satz: „Das Thema Sexualität wird sehr direkt angesprochen“.

Es gab auch eine Lehrerin, die wollte mit ihrer Klasse nur kommen, wenn ich bestimmte Passagen nicht lese. Unter anderem die, wo das Wort „Kinderficker“ vorkommt. Ich war sehr sauer, dass die Bibliothekarin mir eine solche Bitte überhaupt weiterleitet. Denn eigentlich hätte sie der Deutschlehrerin an dem Punkt was über Literatur erklären müssen. Nämlich, dass Kunst adäquat gestaltet. Dass eine hässliche Sache unter Umständen ein hässliches Wort braucht. Vor allem, wenn ein Vierzehnjähriger spricht, der bestimmt nicht „pädophil“ sagt. Was einer der schrecklichsten Euphemismen ist, die ich kenne. Noch schrecklicher als „Ethnische Säuberung“, so was darf man gar nicht ohne Anführungsstriche benutzen... Der Name Philip bezeichnet schließlich jemanden, der eine liebevolle Zuneigung zu Pferden besitzt, und nicht jemanden, der Pferde fickt. Das wären Themen, über die es sich mit den Schülern, überhaupt unter Menschen, zu reden lohnt. Das geht aber nur in kleinen Gruppen. Und für eine Klasse ist dann eine Lesung oft zu teuer, so dass meist viel zu viele Schüler im Publikum sitzen.

Sehen Sie, wenn man gerade in dem Altern ist, wo einen Dinge beschäftigen wie: „Mag die jetzt eigentlich meinen Schwanz in den Mund nehmen und ist das nicht für die genau so eklig, wie's mir schön vorkommt“, dann kann Literatur ein guter Anlass sein, um darüber zu reden.

Im Sonnensystem der Schüler ist ein Planet die Sexualität und dann gibt's einen anderen dicken Planeten, das ist die Gewalt. Sexualität und Gewalt sollten unabhängig von einander sein, aber trotzdem tritt beides oft in einer bestimmten Konstellation auf. Gewalt ist ein Thema, das die Jugendlichen, so habe ich den Eindruck, fast täglich beschäftigt. Warum? Weil der, der da sitzt (zeigt willkürlich ins Publikum), der hat gestern an der Bushaltestelle einen Schlag in den Magen bekommen. Und das Mädchen, das dort sitzt, das hat gestern das erste mal mit jemandem geschlafen und es war nicht schön. Warum ist das so? Wie kann es anders sein? Das interessiert die. Und mich persönlich interessiert es auch.

Publikum: Und Ihre Erfahrung wär dann gewesen, dass man in einem gemischten Klassenverband offen über so etwas reden kann?

Das weiß ich nicht so genau. Die ersten Kapitel zum Beispiel finde ich ziemlich hart. Die Gewalt, die es in Budapest gibt, gibt es auch in deutschen Städten. Keine Frage. Nur nicht in dem Maße und in der Frequenz. Da, wo ich in Budapest gewohnt habe, gehe ich auf die Straße und garantiert sehe ich die nächsten hundert Metern jemanden auf der Straße liegen,

für den man in Deutschland einen Krankenwagen rufen würde, um den sich irgendwer kümmern würde. Ich sehe natürlich auch schöne Sachen, die ich hier in Deutschland in der Regel nicht sehe, darum wohn ich da ja auch.

Wenn ich aus *Dann tu's doch* lese, merke ich schon, dass die Schüler manchmal ein bisschen geplättet sind, erstmal betreten schweigen. Eine ganze Weile lang. Dann ist die Lesung auch oft vorbei, ich sitze wieder im Zug und weiß nicht, was die Lehrerin dann mit dem Effekt macht, den das auf die Schüler gehabt hat. Im besten Fall natürlich darüber reden. So wie wir darüber reden, wenn wir ins Kino gehen und etwas sehen, das uns plättet. Aber dafür braucht man natürlich Zeit, und die ist oft im Stundenplan nicht vorgesehen.

Publikum: In welcher Klassenstufe würden Sie's denn lesen?

Ich kenne tatsächlich wenige Leute in dem Alter, kann, wenn ich jemanden sehe, das Alter oft auch schlecht einschätzen. Also ich sage mal, die sollten nicht jünger als zwölf oder dreizehn sein. Also dreizehn, vierzehn ist das Minimum, ich würd's eher nach oben schieben... Es ist ja wie ein Erwachsenentext mit Jugendlichen als Helden. Andererseits: Die Gina aus dem Kinderbuch, sie ist mittlerweile siebzehn, die kennt mich und war neugierig und darum hat sie, als sie dreizehn war, *Leuchtspur* gelesen. Auch nicht grade im Zielgruppenalter. Ich selbst habe als Kind Filme mit Marilyn Monroe geliebt. Ich hab das geguckt wegen der Autos und wegen der schwarzweißen Bilder, für mich ging es nicht darum, was da zwischen Männern und Frauen passiert. Wichtig war, dass am Ende „The End“ stand. Dass das Englisch war, hab ich gar nicht verstanden. Für mich war das ein Logo, ein Qualitätssiegel, da waren alles Te-ent-filme... Einen solchen te-ent-Film mit Doris Day und Rock Hudson, den hab ich genossen, ohne zu merken, dass es eigentlich darum geht, ob die am Ende ins Bett kommen und glücklich werden. Es gibt also etwas an Filmen und Büchern, das vielleicht nicht das Eigentliche ist, das man aber als Kind oder Jugendlicher dennoch genießen oder das für einen interessant sein kann. Darum bin ich vorsichtig damit, Untergrenzen anzugeben.

Sehen Sie, unser reales Leben ist eh durch nichts zu toppen, was Schönes oder Schreckliches angeht. Um das mal etwas provokant mit David Byrne von den Talking Heads zu sagen, „Violence on TV only affects children whose parents act like TV-personalities.“

Künstlerisches Credo

Publikum: Ist es eigentlich als Mann komplizierter aus der Sicht eines Mädchens zu schreiben als aus der Sicht eines Jungen?

Nein, denn in der Perspektive der Frage, liegt ein Missverständnis, meiner Meinung nach. Genauso könnten Sie fragen, ob es schwieriger ist, aus der Sicht von jemandem zu schreiben, der ein anderes Alter hat oder ein Kind bekommt oder dessen Lebenssituation sich in irgend einer anderen Hinsicht von meiner unterscheidet.

Ob das funktioniert oder nicht, ob Sie mir die Sätze, die Situation und die Szene abnehmen oder nicht, hängt von der sinnlichen Qualität der Sätze ab. Stellen Sie sich eine Liebeszene vor: Es stehen zwei draußen auf dem Hof im Winter und küssen sich und es schneit oder regnet und der Schal oder die Wollmütze von dem Jungen oder dem Mädchen wird nass und fängt an im Nacken zu kratzen. Wenn es gelingt, das glaubwürdig in einen Satz zu fassen, glaubwürdig zu beschreiben, wie der Schal im Nacken kratzt, dann nehmen Sie mir auch den Kuss und die Liebesgeschichte zwischen den beiden ab...

So funktioniert das, glaube ich. Es ist ganz egal, ob es sich von meiner Lebenssituation unterscheidet. Qua Alter oder Geschlecht oder was weiß ich.

Publikum: Haben Sie so dramatische Situationen erlebt, wie den Tod des kleinen Mädchens in *Dreimal Gott*, oder auch in *Dann tu's doch*, wo das Mädchen die Niere für die Mutter opfern soll, haben Sie solche Situationen erlebt oder lesen Sie etwas in der Zeitung, was Sie dazu bringt, es zu

verarbeiten?

Das ist eine komplexe Frage. Vereinfacht könnte ich sagen, ich habe nicht Ähnliches erlebt, aber ich habe ähnlich erlebt.

Ich glaube, wenn ich schreibe, dann schreibe ich von mir selbst weg. Es gibt irgendeinen Ausgangspunkt, es sterben zum Beispiel oft Kinder in meinen Texten, es gibt auch oft Unfälle mit Pferden – das ist mir erst im Nachhinein aufgefallen, in drei Romanen kommt blutig ein Pferd ums Leben. Ich erinnere mich ganz vage, dass ich so etwas einmal erlebt habe. Im Prozess des von sich Wegschreibens schreibt man immer auf etwas hin, und das, worauf man hinschreibt, sind die inneren Notwendigkeiten der Geschichte.

In *Dann tu's doch* zum Beispiel brauchte ich einfach einen Grund dafür, warum dieses Mädchen alle zwei, drei Tage mal stundenlang draußen vor der Tür sitzt. Da hat sich die Sache mit der Niere angeboten. Ich war ein paar Monate vorher in Berlin, in einem Schriftstellerhaus und da war ein Kollege aus Kroatien, der musste immer an die Heimdialyse. Es kamen also mehrere Sachen zusammen und plötzlich hatte das Mädchen eine nierenkranke Mutter und dann habe ich, wahrscheinlich um die Schraube der Anspannung zwischen Mutter und Tochter höher zu drehen, die Sache mit dem Nierenspenden eingebaut.

Es gibt aber auch den Tod des besten Freundes Paul in *Leuchtspur*, und das ist etwas zum Beispiel, das ich erlebt habe, als ich dreizehn war. Ich kam zufällig vorbei, als ein Freund sich mit dem Moped das Genick brach. Der lag da, zwei, drei Meter vor meinen Füßen. So was verdrängt man danach, kapselt das ganz tief ein, und das kommt dann in dem Fall ziemlich genau zwanzig Jahre später wieder hervor, und zwar an einer Stelle, wo der Text notwendigerweise so etwas braucht. Da bietet das Erlebte dann das Rohmaterial. Was ich Jahre nach *Leuchtspur* erst für mich selbst begriff war, dass im Buch der Unfall nachts, im Dunkeln passiert, der Held es darum gar nicht richtig sehen kann. Tatsächlich war der Unfall des Freundes am helllichten Tag, und ich habe genau gesehen, und das muss so schrecklich gewesen sein, dass ich meinem Helden im Buch das Tageslicht dabei gar nicht zugemutet habe.

G.W.: Ich möchte mal was zu den inneren Notwendigkeiten fragen. Also dieses Thema Gott, Gott und die Welt, Gotteserfahrung, das war ja erstmal keine innere Notwendigkeit, sondern es kam von außen: ein Wettbewerbsthema. Sie haben einen Text, den Sie in der Schublade hatten, genommen und bearbeitet. Was mich interessieren würde, in wie weit dieses Thema Gotteserfahrung im Zusammenhang mit Sexualität und Tod in diesem Ursprungstext schon vorhanden war, welche Rolle es da möglicherweise spielte, und was da verändert worden ist.

Ich habe diese Sätze, in denen es explizit um Gott geht, tatsächlich geschrieben, um dieses Wettbewerbsmotto zu erfüllen. Ich hab sie natürlich nicht beliebig in den Text hinein geschrieben, sondern in einen Text, in dem das meiner Meinung nach unausgesprochen bereits enthalten ist. Um es recht oberflächlich oder banal, doch in Kurzform so korrekt wie möglich zu sagen: Es ist natürlich in dem Text drin, weil es ein künstlerischer Text ist und weil Kunst etwas mit dem Leben zu tun hat und Sexualität ein wichtiger Aspekt des Lebens ist und Sterben anderer. Ich habe eine Sexualität, ich werde sterben – also sind das ganz grundlegende Sachen für mich. Es interessiert mich auch, dass Kinder eine Sexualität haben. Eine eigene, andersartige, die es nicht auszubeuten gilt. Das sind große Themen für mich, die tauchen, glaube ich, immer wieder auf. Ich habe drei unveröffentlichte Romane im Schreibtisch und, wenn es dann so ein Wettbewerbsthema gibt, dann gucke ich natürlich, was passt.

G.W.: Herr Schendel, Sie haben im Laufe dieses Abends oft das Wort „Kunst“ verwendet. Was genau bedeutet es eigentlich für Sie?

Wenn ich einen Text als Kunst oder als Literatur bezeichne, dann meine ich, dass Sprache darin grundsätzlich anders, wesentlich anders verwendet wird, als ich das zum Beispiel jetzt

im Moment tue. In Literatur wird Sprache zur Kunst. Wie in der Musik Klang zu Kunst wird, oder Licht, Ton und Bewegung, kurz, Zeit im Film.

Was meine ich mit „wesentlich anderer Verwendung“? Wenn Picasso einen Stift und ein Stück Papier hat, und ich ihn bitte, mir den Weg zum Bahnhof aufzuzeichnen, und er tut das, dann ist das Ergebnis keine Kunst, sondern im besten Fall geglückte Kommunikation (wenn ich damit zum Bahnhof finde.) Der interessante Punkt ist hierbei der, dass Picasso das mit absolut den gleichen Mitteln macht (Stift und Papier), wie ein Bild, das dann Kunst ist. Also die gleichen Mittel, das Mittel Sprache in unserem Fall, aber dem Wesen nach eine andere Verwendung. Die innere Haltung dabei ist ein wesentlich andere.

Wenn ich Ihnen verbal erkläre, wie es zum Bahnhof geht, und dabei Wörter und meine Stimmbänder benutze, dann ist es was grundsätzlich anderes, als wenn ich jetzt eine Mozart-Arie singen würde, obwohl ich auch da Klänge produziere, die durch bestimmte Zeichen abgebildet werden können und eine Bedeutung haben. Beides hat aber überhaupt nichts miteinander zu tun. Und in dieser anderen Art der Verwendung des gleichen Materials wirkt sich das aus, was ich mit Kunst meine.

Sehen Sie, Kunst ist eine der Sachen, die zu groß sind, um sie zu fassen, und gleichzeitig von solcher Bedeutung für uns, Gott, Liebe, Kunst, Leben, Tod, Mensch und so weiter. Und zwar grade deswegen und grade dadurch so groß oder respektive so bedeutend. Kausal geht das in beide Richtungen, geht im Kreis, weil hier Begriff und Ding kaum trennbar sind. Den Begriff „Stuhl“ kann man doch leichter von dem Ding Stuhl trennen.

Dass man das nicht fassen kann, Kunst, Gott, Liebe, liegt also im Wesen der Dinge, was aber nicht heißt, dass man nicht sinnvoll darüber reden kann. Man kann es sogar treffend definieren, nur eben auf Tausend verschiedene Weisen. Der Mensch: ungefiederter Zweibeiner. Aristoteles...

Bei Dubravka Urešić⁶, die ich sehr bewundere, heißt es sinngemäß: „Kunst ist der Versuch, die Ganzheit der Welt zu verteidigen, die geheime Verbundenheit aller Dinge. Nur die Kunst kennt die geheime Verbindung zwischen dem Zehnagel von meinem Ehemann und dem Erdbeben in Kobe.“ Das ist sehr wahr für meine Erfahrung.

Was man machen kann, und was in der Regel auch reicht, um Sinn zu stiften, um etwas Licht zu bringen, ist Merkmale nennen. Zum Beispiel: Ein Kunstwerk ist nicht zu Ende interpretierbar. Ein Gedicht von vier Zeilen, das als Kunstwerk geglückt ist, können Sie, wenn Sie Muße oder Lust dazu haben, zwanzig Jahre lang jeden Tag lesen und es kann jedes Mal ein anderes Erlebnis für Sie sein.

Kaum jemand wird das tun, aber im Grunde ist das möglich. So wie ein Mensch, den sie immer wieder sprechen, mit dem sie immer wieder Kontakt haben, Sie auch beim Tausendsten Mal noch überraschen kann. Warum? Weil er unendlich viele Seiten hat, auf die man von unendlich vielen Standpunkten aus schauen kann.

Es gibt Filme, die hab ich zehn, fünfzehn Mal gesehen, Tarkowskij's *Spiegel* zum Beispiel, oder *Unbelievable truth* von Hal Hartley, und da geht's mir so. Das liegt eben daran, dass jene „geheime Verbundenheit der Dinge“ etwas unendlich Komplexes ist. Und ein Kunstwerk wirft beim sinnlichen Nachvollzug auf diese Komplexität eine Art Schlaglicht. Lässt sie uns für einen flüchtigen Moment empfinden.

Das sind jetzt, wie gesagt, keine umfassenden Definitionen für Kunst, aber es sind, würde ich sagen, wesentliche Momente davon.

⁶ Kroatische Schriftstellerin und Literaturtheoretikerin. Werke in deutscher Übersetzung: *My American Fictionary* (1993); *Die Kultur der Lüge* (1996); *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* (1998); *Der goldene Finger* (2000); *Lesen Verboten* (2002); *Das Ministerium der Schmerzen* (2005); *Keiner zu Hause* (2007).

Aber lassen Sie mich zum Schluss in dem Zusammenhang noch etwas Wichtiges sagen, zu dem, was ich als die unterschiedliche Verwendung von dem gleichen Material beschrieben habe. Kunst und nicht Kunst.

Nämlich, dass ich es immer äußerst albern finde, wenn Leute versuchen zu reden wie gedruckt. Zum einen ignoriert das die Arbeitsleistung, die Tatsache, dass ich Hunderte Stunden an einem Text schreibe, den ich in vierzehn Stunden vermündlichen kann. Zum anderen hält das aber auch ein ganz blödes und schädliches Ideal hoch.

Wenn Sie ein Kunstwerk haben, dann fällt da Form und Inhalt in eins. Wenn wir als Menschen aber effektiv kommunizieren wollen, das heißt, einen Weg finden wollen, gut miteinander zu leben, dann ist es allemal besser, dass z.B. ein Mann seiner Frau ehrlich sagen kann, „Ich dir lieben nicht mehr“, als dass er sagt, „Weißt Du, Schatz, ich verspüre in letzter Zeit so ein ganz indifferentes Gefühlsverhältnis zu Dir...“ Das ist nicht geglückte Kommunikation. Das ist formal korrekt und doch läuft unendlich was schief, wird deren Zusammenleben dadurch nicht besser.

Ich hoffe, mit uns hier ist das irgendwie besser gelaufen...

Danke für die Fragen und fürs Zuhören auf jeden Fall...

Und verstehen Sie mich nicht falsch, ich wollte jetzt nicht nur so negative Beispiele bringen. Man könnte ja genauso gut sagen, „Ick lieben dir.“