

„Die meisten Ideen in meinen Büchern haben ihre Wurzeln in meiner Kindheit“

Uwe Timm im Gespräch mit Clemens Kammler

Als Kind litten Sie unter einer Rechtschreibschwäche. Wie wird man unter solchen Voraussetzungen Schriftsteller?

Vielleicht ist das ja eine Voraussetzung, dass man Schwierigkeiten hatte ..., dass man also das Erlernen des Schreibens, das Erlernen des Lesens nicht als selbstverständlich empfindet. Für mich war das etwas sehr Uneinsichtiges. Ich habe immer noch dieses eine Beispiel im Kopf: 1946 haben wir das Schreiben mit kleinen Buchstabenkarten, die zu Wörtern zusammengeschoben wurden, gelernt. Ich habe diese Buchstaben zusammengeschoben, und ich konnte nicht einsehen, wieso Schwan mit einem a geschrieben wurde, weil er doch zwei Flügel hat. Diese Überlegung, dass die Zeichen auf Gegenstände zurückwiesen, aber damit dann irgendwie nicht korrespondierten, das hat mich ungeheuer gestört. Es war etwas Obstinales¹ in mir. Ich habe jede Menge Fehler gemacht und hatte einen Lehrer, der mich damit vor der Klasse lächerlich machte, der sagte: „Inbrünstige Aufsätze mit 40 Fehlern“, und sie teilweise vorlas. Es gab aber auch einen Schüler, der dem Lehrer zu erklären versuchte, was ich wohl mit dem Aufsatz gemeint haben könnte. Das war mein erster mir gewogener Leser, während der Lehrer mein erster Kritiker war.

Wie lange hatten Sie diesen Lehrer?

Ich hatte den, glaube ich, so zwei, drei Jahre. Also ich müsste mal richtig in die Biografie zurückgehen, ich kann das jetzt nicht genau sagen. Das war jedenfalls ein Lehrer, der nicht so angenehm war, kein Pädagoge würde man sagen.

Hat es für Sie dann später im Deutschunterricht auch positive Erfahrungen gegeben?

Ja, insbesondere am Braunschweig-Kolleg². Da war eine ganz vorzügliche Deutschlehrerin, Frau Dr. Kranz. Wenn man da einen Orthografiefehler oder Interpunktionsfehler machte, war das nicht so gravierend. Wichtiger war, was man versucht hatte darzustellen, was man an den jeweiligen Aufgaben gelöst hatte.

Gibt es Autoren, die wichtig für Ihr eigenes Schreiben waren?

Es ist wahrscheinlich eine ganze Gruppe, die dazu gehört und die ich sehr gern gelesen habe: Kleist, Büchner, später dann Fontane. Auch Döblins *Berlin Alexanderplatz* fand ich sehr wichtig, den habe ich intensiv gelesen und mir auch die Struktur angesehen. Von den Neueren wären Arno Schmidt und Helmut Heißenbüttel zu nennen. Diese sprachanalytischen Texte fand ich interessant, ohne dass ich das so nachgeschrieben hätte. Sie waren, denke ich, auch für meinen ersten Roman *Heißer Sommer* wichtig, weil da immer wieder Montagetechnik hineinkam, unterschiedliche Texte zitiert wurden.

Der frühe Böll war zwar für mein Schreiben nicht so entscheidend, aber als Leseerlebnis wichtig.

Dass Sie Arno Schmidt als eines Ihrer Vorbilder erwähnen, überrascht mich.

Der Einfluss ist eher mittelbar. Der frühe Arno Schmidt hat ja auch wunderbar erzählt. Später dann *Zettels Traum* usw. ... Ich finde, das ist ein Irrweg, ein bedauerlicher Irrweg. Aber es ist für Arno Schmidt-Fans fast ein Sakrileg zu sagen: Ich finde, das ist ein wirklicher Irrweg.

Warum halten Sie das für einen Irrweg?

Weil an diesem Beispiel so richtig zu sehen ist, wie eine Ideologie, die er hatte über Bewusstsein, Wahrnehmung und Sprache, aufgesetzt ist auf das, was poetische Arbeit ist. Das ist also wirklich eine ideologische Arbeit. Und davor: *Brands Heide* usw., das sind wunderbare, auch erzählte Romane und Erzählungen, und die sind ja nur dadurch gekennzeichnet, dass sie oft Brüche haben, Zeilenbrüche, dass sie abgesetzt sind, Sprachspiele benutzen.

Sie selbst sind häufig als „realistischer Autor“ bezeichnet worden. Würden Sie sich selbst so nennen?

Ich finde, man sollte diesen Begriff ganz weglassen. Er war eine Zeit lang ein richtiger Kampfbegriff, der vor allem auch von bestimmten Feuilletonisten benutzt wurde, um herabsetzend zu sagen: „Das kann man nicht mehr so schreiben.“ Das Interessante ist, dass dieselben Kritiker jetzt ganz „realistisch“ schreibende Autoren wie Tellkamp richtig feiern. Das ist eine endlose Begriffsverwirrung. Interessant ist aber, inwieweit in einem literarischen Text eine Korrespondenz zur Wirklichkeit vorhanden ist. Um diese Beziehung geht es, obwohl jeder natürlich weiß, dass Sprache eine eigene Wirklichkeit schafft. Beides ist eben nicht kongruent, wie ich das als Schüler wollte. Es stellt sich bei einem literarischen Text die Frage, inwieweit Wirklichkeit mit behandelt wird, inwieweit ein Autor dieses problematische Verhältnis von Sprache, Bewusstsein und Wirklichkeit reflektiert und inwieweit in dem Text etwas Neues, Interessantes enthalten ist.

In Ihrem Werk spielen Beziehungen zur Wirklichkeit eine wichtige Rolle. Dabei geht es immer wieder um das Problem des Erinnerns, die Schwierigkeit, sich dem Grauen unserer Geschichte zu stellen. Fordert das eine bestimmte Art des Schreibens heraus?

Ich denke ja. Man sieht vielleicht auch an meinen Büchern, dass ich nicht eine durchgehende Methode habe. Einige sind stärker erzählend und andere stärker in der Montagetechnik geschrieben. Es

kommt darauf an, wie ich mich dem Stoff, wie ich mich einer Figur, die mich interessiert, annähere. Und dafür muss dann auch eine ganz bestimmte Sprache und Struktur als Form gefunden werden. Das ist eben – um Beispiele zu nennen – der Unterschied zwischen *Der Schlangenbaum* und *Der Mann auf dem Hochrad*, die stärker erzählend sind, und *Morenga* oder *Am Beispiel meines Bruders*, wo ich ganz deutlich Montagetechnik verwende, wo andere Sprechweisen da sind, andere Textsorten. Mich interessiert – und das hängt ja vielleicht immer noch mit diesen kleinen Buchstabenplättchen zusammen, die ich zusammenschiebe – dass es so unterschiedliche Wahrnehmungsbereiche in der Sprache wie auch in der Erinnerung gibt. Insofern ist das eine Grundstruktur, die mich begleitet, und es ist nicht zufällig, dass die dann weiterentwickelt wurde. In *Morenga* beispielsweise oder auch in meinem letzten Roman *Halbschatten* durchdringt sich beides: erzählende Passagen mit eingeschnittenen Einsprüchen oder Stimmen, die da hineinsprechen.

In *Am Beispiel meines Bruders* sprechen Sie von der „Gefahr, glättend zu erzählen“. Gilt das generell für Ihre Texte, dass Sie dieser Gefahr zu entgehen versuchen?

Ja, ich würde das für mich in Anspruch nehmen. Ob das immer gelingt, ist ja eine andere Frage. Das müsste man von außen diskutieren. Dieses Nicht-Glätten heißt, dass nicht die vorhandenen Wörter, Sprachmuster genommen werden, umso etwas wie dieses Ungeheuerliche vom Bruder zu erzählen: den Tod, diesen Einsatz, das Morden, das da stattfindet und dieses fehlende Bewusstsein (beim Bruder), von dem, was da passiert ist. Ich habe versucht, das auch immer wieder mit zu reflektieren, das ist nicht mit einfachen Wendungen zu machen. Deshalb vielleicht auch eine so etwas spröde Sprache.

In Ihren Paderborner Vorlesungen *Erzählen und kein Ende unterscheiden Sie zwischen „didaktischer“ und „hermetischer Literatur“. Wie ist diese Unterscheidung zu verstehen und wie würden Sie Ihre eigenen Texte zwischen diesen Polen einordnen?*

Die Unterscheidung ist natürlich idealtypisch gemeint. Zwischen diesen beiden Polen gibt es eine ganze Reihe von Möglichkeiten. Brecht kann man zum Beispiel klar der didaktischen Richtung und Arno Schmidts *Zettels Traum* ebenso klar dem hermetischen Bereich zuordnen. Jeder Text hat aber auch hermetische Momente, auch meine. Das, was vielleicht als „didaktisch“ verstanden werden kann, was auch auf den Leser hinwirkt, ist dieses Moment, wenn ich mir als Schreiber selbst Fragen stelle und den Problemen der Darstellung oder dem, was mich interessiert, was mich beschäftigt, was mich umtreibt, möglichst genau nachkommen will. Meine Neugierde, auch meine Skrupel teilen sich dem Text mit. Den eigenen Fragen genau

nachzugehen, keine schnellen Antworten zu geben, möglichst kaum Antworten zu geben, das ist vielleicht das, was wieder auf den Leser zielt und so etwas wie Empathie schult.

Sie sagen im gleichen Zusammenhang, dass der didaktischen Literatur „der Ruch des Trivialen“ anhafte. Das müsste man dann ja auch auf Brecht, Schiller oder Sie selbst beziehen. Haben Sie den Eindruck, dass Ihre Texte so wahrgenommen worden sind?

Vielleicht am Anfang. *Der Heiße Sommer* ist ja ganz heftig kritisiert worden, weil man dachte, da wird jetzt nur eine politische Laufbahn erzählt und daran wird etwas demonstriert. Aber sonst denke ich eher nicht. Es ist auch kein Problem. Man soll sich dagegen wehren, dass didaktische Texte immer negativ gesehen werden. Das ist ein Austreiben von Aussagen, letztlich eine Grundhaltung, die verhindert, dass Literatur bestimmte Wirkungsfelder hat. Ich finde Brecht interessant, ich finde Schiller hochinteressant.

Eine Montagetechnik haben sie auch schon in *Heißer Sommer* verwendet. Wie haben Sie diese Technik in der Zwischenzeit weiterentwickelt?

Der Heiße Sommer – da wurde ja draufgeschlagen, wobei das Interessante ist, dass Heißenbüttel das Buch sehr geschätzt hat und eine lange Sendung darüber gemacht hat. Ich vermute, was mich seitdem interessiert – und das hängt ja vielleicht immer noch mit diesen kleinen Buchstabenplättchen zusammen, die ich zusammenschiebe – ist, dass die ganze Wahrnehmungsausrichtung auf Sprache so beschaffen ist, dass es sowohl unterschiedliche Wahrnehmungsbereiche in der Sprache als auch in der Erinnerung gibt. Insofern ist das eine Grundstruktur, die mich vielleicht begleitet und es ist nicht zufällig, dass das dann so weiterentwickelt wurde. In *Morenga* beispielsweise oder in dem letzten Roman *Halbschatten* ja auch, wo sich das durchdringt: erzählende Passagen mit diesen eingeschnittenen Einsprüchen, oder Stimmen, die da hineinsprechen.

Wie verhalten sich Ihre Kinderbücher in puncto Thematik und Schreibweise zu Ihren anderen?

Die Kinderbücher sind entstanden aus Geschichten, die ich meinen Kinder erzählt habe. Die haben dann das Manuskript gelesen. Ich habe zum Beispiel immer noch eins, wo die Jüngste an zwei Stellen „Wiederholung“ an den Rand geschrieben hat – da hat sie in der Schule dieses W gelernt (lacht) ... und ich habe es auch geändert, dieses Wort.

Also die Kinderbücher sind aus diesem Umkreis, aus der Lust zu erzählen, entstanden. Ich habe das dann aber abgeschlossen, weil das Schreiben von Kinderbüchern natürlich eine bestimmte Kon-

textbeziehung unterbindet. Es geht keine Ironie, man kann keine theoretischen Bezüge hineinbringen. Das ist sozusagen der Äquator zwischen dem, was man Erwachsenenliteratur nennt, und dem, was Kinderbücher sind.

Das Interesse an einem literarischen Text steht und fällt bei vielen Lesern mit dem Interesse für eine bestimmte Figur. Haben Sie in Ihren eigenen literarischen Texten eine Lieblingsfigur?

(zögert etwas) Das ist schwer zu sagen. Mir ist der Gottschalk sehr nah, also der Veterinär aus *Morenga*.

Warum gerade der?

Die Figuren haben ja ein merkwürdiges Geheimnis und müssen es auch behalten, jedenfalls für mich. Wenn ich alles über eine Figur wüsste, wäre die für mich ganz langweilig. Ich denke, bei Gottschalk ist es dieses Interesse für die Ferne. Er verhält sich sehr passiv, wird ja mehr getrieben, dann handelt er mal in einer entscheidenden Weise und dann auch wieder nicht. Das ist einfach eine Figur, die ich sehr interessant finde und die mir sehr nah ist. Der Ullrich Krause in *Heißer Sommer* ist mir eher fern, komischerweise. Ich bin einfach anders strukturiert als der Krause ...

... den man ja als Ihr Alter Ego verstanden hat ...

Ja, ja. Nein, das ist gar nicht so, ich bin, glaube ich, viel zielstrebigere gewesen und viel klarer und entschiedener. Aber wer noch? Schwer zu sagen. Ich denke mal, Gottschalk ist die Figur, die mir sehr nah ist.

Die prominenteste Ihrer Figuren ist vermutlich das „Renschwein Rudi Rüssel“ aus Ihrem gleichnamigen Kinderroman. Ärgert Sie das?

(lacht) Nein, damit geh ich ganz gelassen um. Wobei es sicherlich Schriftsteller, die mit Kinderbüchern anfangen und erst dann Erwachsenenbücher schreiben, nicht leicht haben. Es ist einfach auch grotesk, dass in den Akademien für Sprache und Dichtung keine Kinderbuchautoren sind. Nicht Christine Nöstlinger, nicht Paul Maar. Das ist einfach unglaublich.

Woran arbeiten Sie gegenwärtig und was sind Ihre zukünftigen Projekte?

Ich habe jetzt gerade diese Frankfurter Poetikvorlesungen abgeschlossen. Das erscheint im November [2009]. Da habe ich sehr viel Zeit rein gesteckt und sieben Monate ausschließlich daran gearbeitet. Es war einfach sehr lustvoll über das Schreiben und auch die Form des eigenen Schreibens nachzudenken. Jetzt habe

ich verschiedene Projekte, aber es ist noch nicht so, dass sich eines vorgedrängt hat. Aber ich habe eins, das mich seit über 20 Jahren begleitet. Das soll... wird ein größerer Roman und ich habe noch so eine gewisse Scheu, da jetzt schon ranzugehen. Aber, wie gesagt, ich sammle, sammle, lese, lese. Ich habe diese Hefte, in die ich dann immer Notizen schreibe, die immer mehr werden. Irgendwann muss ich mich ransetzen ... Ich dachte, ich sollte vielleicht noch eine Novelle schreiben. Ich hatte immer die Vorstellung, ich müsste drei Novellen schreiben. Die erste ist die *Entdeckung der Currywurst*, die nächste weiß ich jetzt noch nicht genau. Also warum es drei sein müssen – das sind auch so fixe Vorstellungen, die man hat.

Worin unterscheiden sich die Frankfurter Poetikvorlesungen von den Paderborner Vorlesungen?

Ja, das ist ganz interessant, das habe ich mich natürlich auch gefragt. Die Paderborner Vorlesungen *Erzählen und kein Ende* waren natürlich unter dem Anspruch geschrieben, dieses Erzählen wieder neu zu bewerten, das damals mit dem Realismus in einen Negativschatten gestellt war. Was mich jetzt interessiert hat, ist die Konstruktion von literarischen Welten. Das sind ja kleine Kosmogonien, die da entworfen werden und da geh ich auch so richtig in die Genesis rein. Was mich interessiert hat, ist die Frage, wie sich Sinnstrukturen herstellen. Das ist etwas philosophischer geworden.

Woher kommen Ihre Ideen und wie lange brüten Sie die aus?

Ich denke, die meisten Ideen haben ihre Wurzeln in meiner Kindheit und frühen Jugend. Das heißt nicht, dass ich das immer thematisch klar vor Augen hatte, aber dieses Interesse, was fern und was nah ist, wie man sich selbst sieht, der Wunsch nach einer ganz anderen Wirklichkeit und der Möglichkeit, diese in Sprache zu fassen, das ist etwas, was weit zurückgeht. Beispielsweise hörte ich den Kameraden, die bei meinem Vater saßen und noch in Südwestafrika in der Schutztruppe gedient hatten, zu. Die erzählten und erzählten: Die Kinder von den Hottentotten werden nicht geprügelt, sitzen den ganzen Tag herum, tun nichts, faulenzten. Das ist natürlich für ein Kind das Paradies, das ferne Paradies, und so hat mich das immer begleitet. Ich hab dann darüber gelesen und gelesen, aber seine Wurzeln hat das in meinen Kindheitserfahrungen.

Dass in meinem Roman *Kopffäger* einer zu den Osterinseln kommt, hat seinen Grund darin, dass ich mit *Kon-Tiki*³ meine Lese- und Schreibschwäche bei einem Wettbewerbslesen durchbrochen habe. Da war ein sehr guter Lehrer, der hat gesagt „Lies doch mal dieses *Kon-Tiki*!“. Und ich hab mich zu Hause hingesetzt und hab diese Stelle drei, vier Mal gelesen und plötzlich klang die in meinen Ohren. Das war ein tolles Erlebnis. Von da an hab ich gelesen wie ein Weltmeister.

Ein Klischee heißt ja: Uwe Timm, der Autor der 68er-Generation. Nun sagen Sie: Die eigentlichen Wurzeln Ihres Schreibens liegen in Ihrer Kindheit. Welche Bedeutung hat da 1968 überhaupt noch?

1968 – da sitzt man natürlich immer in dieser Schublade und man kann darin rappeln wie man will ... das ist natürlich so eine Vereinfachung. Durch 68 ist aber sicherlich eines bei mir geschult worden: ein Blick für soziale Ungleichheit, für Ungerechtigkeit, für bestimmte ökonomische Zusammenhänge, den ich früher nicht hatte. Der Ärger, die Wut, die Empörung darüber, das ist immer noch ein Movens, das sind Dinge, die mich begleiten.

Um zum Ausgangspunkt unseres Gesprächs zurückkehren: Haben Sie bestimmte Erwartungen an den Deutschunterricht, was den Umgang mit Literatur anbetrifft?

Ich habe eine hohe Meinung von Deutschlehrern, obwohl ich eben auch einen hatte, der nicht so angenehm war. Ich sehe es auch an meinen Kindern. Wenn sie gute Deutschlehrer hatten, bedeutete das immer, dass sie sehr viel gelesen haben. Ich denke, der Deutschunterricht hat die Möglichkeit, zu leisten, dass man mittels Literatur etwas über sich erfährt, dass man über sich, dass man über seine eigenen Gefühle sprechen kann. Das, was Empathie ist, muss ja zur Sprache gebracht werden, damit man auch wieder den anderen verstehen kann. In diesem Dialog zwischen Buch und Leser und dann auch zwischen Leser und Leser entsteht ja etwas, das den Erkenntnishorizont erweitert.

Gerade in Zeiten des Zentralabiturs lässt sich eine starke Tendenz zu kanonisierten Autoren beobachten. Viel unsicherer sind die Lehrplanmacher, was die aktuelle Gegenwartsliteratur anbetrifft. Gibt es hier Autorinnen und Autoren, die der Deutschunterricht Ihrer Meinung nach entdecken sollte?

Ingo Schulze beispielsweise. Er gehört ja zu dieser erzählenden Literatur, und es ist interessant, bei ihm etwas über die damalige DDR und über die Vereinigung der beiden deutschen Staaten zu erfahren. Bei Feridun Zaimoglu oder Emine Özdamar lernt man sehr viel darüber, wie es in Migrationskreisen aussieht. Ich finde auch Marcel Beyer und Christian Kracht sehr interessant, auch Katja Lange-Müller, Julia Franck oder Dagmar Leupold. Das sind AutorInnen, die auf eine gute und interessante Weise erzählen und bei denen man viel über die Wirklichkeit erfährt. Das ist ja das Problem, dass viele der neuen Bucherscheinungen wenig oder nur sehr fern mit Wirklichkeit zu tun haben.

Schreiben kann sicher eine Lust sein, aber auch eine Last – nicht nur für professionelle Schreiber, sondern auch für Schüler. Welchen Tipp können Sie in diesem Zusammenhang geben?

Schreiben ist etwas Schwieriges und jeder Anfang ist besonders schwierig. Für mich habe ich das so gelöst, dass ich mir bei einem Satz, den ich hinschreibe – nicht nur dem ersten – immer sage: Das ist ein vorläufiger Satz, den schreibst du noch um. Die Methode des Umschreibens ist auch etwas sehr Lustvolles. Man kann erst mal etwas hinschreiben und wenn es noch so wackelig ist. Aber das dann so gerade zu rücken, dass es gut wird, das ist die eigentliche Lust am Schreiben, die man auch langsam lernen kann. Ich habe beim Schreiben immer eine Stimme im Kopf, die sagt bei jedem Satz, bei jedem Absatz, bei jedem Kapitel: *Nein, nein, nein, nein ... ja*. Also zwanzig Nein, ein Ja. Und das stimmt dann auch, das ist das Merkwürdige. Doch dieses Ja als *ja, als gut zu beschreiben, ist schwer ... das hat was mit der eigenen Existenz zu tun*.

Schreiben an der Schule findet ja oft unter Zeitdruck statt ...

Das ist das zentrale Problem. Was man ändern müsste, gerade beim Schreiben im Deutschunterricht: Man müsste den Schülern mehr Zeit geben.

Das Gespräch wurde am 31. Oktober 2009 in der Münchener Wohnung Uwe Timms geführt.

Anmerkungen

1. Widerspenstiges, Unbelehrbares
2. Institut zur Erlangung der Hochschulreife, auf dem Timm nach einer Kürschnerlehre das Abitur nachholte
3. Sachbuch von Thor Heyerdahl. Heyerdahl beschreibt darin die Vorbereitung und Durchführung seiner spektakulären Expedition (1947): Um zu beweisen, dass Polynesien ehemals von Amerika aus besiedelt wurden, baute er das Floß „Kon-Tiki“ nach, auf dem er den pazifischen Ozean überquerte.