

»Eine leichte Verschiebung des Blickes auf die Welt«

Interview mit John von Düffel

K.A.: Von 1998 bis 2000 haben Sie hier in Bonn eine produktive Zeit verbracht: Sie waren am Theater tätig und Ihr erster Roman, *Vom Wasser*, erschien. Bis heute arbeiten Sie sowohl als Dramaturg und Bühnenautor wie auch als erzählender Schriftsteller. Wenden wir uns zunächst dem Theater zu. In Ihrem Essay-Band *Wasser und andere Welten* schreiben Sie: »Was ein Dramaturg macht, hängt in starkem Maße davon ab, wer oder was er ist. Von Amts wegen kann der Dramaturg alles sein: Theaterfaktotum oder Übersetzungsspezialist, Intendant oder Organisationsgenie, Machtmensch und/oder Kantinenfürst«.¹ Was für eine Art Dramaturg sind Sie?

John von Düffel: Ich würde mich als jemanden bezeichnen, der die Dramaturgie nutzt, um dem künstlerischen Prozess am nächsten zu sein oder sehr nah zu kommen. Ich bin kein Schauspieler und ich würde, obwohl ich es ein paar Mal gemacht habe, auch nicht wirklich Regisseur sein wollen, aus verschiedenen Gründen. Dramaturgie ist für mich die Möglichkeit, mit dem Regisseur und den Schauspielern zusammenzuarbeiten, auch produktiv und konstruktiv zusammenzuarbeiten, ohne dabei restlos und ohne Vorbehalt in einem drinzustecken. Was ich damit meine ist, ich würde mich als den klassischen Produktionsdramaturgen bezeichnen. Diese ganzen Sitzungen, wo es um Macht und um Planung geht, interessieren mich immer nur im Hinblick auf ein einzelnes Projekt, das ich interessant finde. Aber ich will nicht Intendant werden und ich will nicht Regisseur werden, ich will Dramaturg bleiben. Dadurch unterscheide ich mich natürlich von einer ganzen Reihe von Kollegen, die die Dramaturgie als Sprungbrett für Intendanz oder Regie betrachten. Das Schöne an der Dramaturgie ist für mich die wirklich enge konzeptionelle Zusammenarbeit mit dem Regisseur, das Entwickeln von Projekten, und dann eben auch im konkreten Fall die Arbeit bis ins praktische Detail: die Begleitung der Proben, nach den Proben die Kritik mit Schauspielern und Regisseur, um dann im Glücksfall das Ergebnis als eines zu empfinden, in dem man auch kenntlich ist. Ich glaube schon, dass das ein Unterschied zu manchen anderen Kollegen ist. Der Dramaturg darf nicht

nur in der Distanz sein, sich zurücklehnen und Kritik üben, sondern man muss auch rauskommen und Vorschläge machen und auch riskieren, dass alle sagen »Das ist jetzt echt keine gute Idee, die du da geäußert hast.« Dem muss man sich aussetzen. Man muss kritisieren, aber auch Kritisiert werden. Das finde ich eine sehr schöne auf die Geschichten und auf die Erfahrungen bezogene Arbeitsform.

K.A.: Wie verträgt sich bei Ihnen die Arbeit des Dramaturgen mit der des Schriftstellers?

Düffel: In meinem Fall verträgt sich das in jeder Hinsicht. Ich habe kein Problem damit umzuschalten. Wenn ich diese Arbeit als Dramaturg mache, habe ich auch das Gefühl, dass es so etwas gibt wie eine Objektivität. Die habe ich nicht nur gegenüber Texten von anderen, sondern auch gegenüber eigenen Texten, wenn ich also einen Text von mir redigiere, Korrekturen mache und gucke, was stimmt, wo ist es vom Rhythmus vielleicht nicht gut usw. Natürlich hat das auch etwas damit zu tun, wer man ist. Einmal ist es mir passiert, dass ich meine Korrekturen verloren habe, ich habe sie nicht wiedergefunden, habe mich verflucht, die Haare gerauft und habe mich dann noch einmal hingesetzt und versucht, die Korrektur nochmal zu machen. Dazwischen lagen zwei Monate, deswegen hatte ich es auch verlegt. Als ich dann fertig war, habe ich durch einen dummen Zufall die Korrekturen wiedergefunden. Und obwohl ich mich nicht mehr erinnern konnte, waren es haargenau dieselben Dinge, die mir aufgestoßen sind und wo ich auch fast dieselben gleichlautenden Verbesserungsvorschläge gemacht habe. Das zeigt mir, dass es, bei allem Geschmacklichen und bei allem, was auch mit Tagesform zu tun hat, doch in Texten etwas Objektivere gibt, von dem man sagt, zumindest mir gefällt das immer nicht, mich würde das immer stören. An dem kann man dann auch real arbeiten. Und das geht dann natürlich um so mehr bei Texten von anderen, bei denen man nicht dieses Problem der Betriebsblindheit oder des Abstands hat. Da nähert man sich diesem Text von einer anderen Position her an und da ist natürlich der Blick von vornherein geschärfter als bei eigenen Sachen, bei denen man immer weiß, »Oh Gott, bei diesem Satz habe ich immer so gerungen und diese Stelle, da bin ich ein bisschen drüber weggehuscht«. Da ist man ja ganz anders verwachsen mit dem Produkt.

¹ John von Düffel: Definieren Sie Dramaturgie! Von Kantinenfürsten und Probenbremsen – Eine kleine Dramaturgen-Typologie. In: ders.: *Wasser und andere Welten*. Geschichten vom Schwimmen und Schreiben. Köln 2002. S. 71-74; hier: S. 72.

K.A.: Wo wir gerade bei der Textproduktion sind: In dem Dokumentarfilm zur Entstehung Ihres Romans *Houwelandt* konnte man beobachten, dass Sie sehr viel mit dem Schrägstrich arbeiten, beim Schreiben viele Varianten formulieren. Welche Bedeutung hat das für Ihr Schreiben?

Düffel: Den Schrägstrich habe ich für mich persönlich erfunden, weil man ja immer seine Varianten im Kopf hat, und wenn ich schreibe, wenn ich jetzt erstmal der Figur folge oder der Geschichte folge, dann ist es sehr müßig, sich schon mit Formulierungsarbeit im Einzelnen aufzuhalten und sich immer bei jeder Formulierungsalternative zu fragen, mache ich jetzt A oder B, weil einen das wegbringt von der Linie, von der Bewegung des Erzählens. Wenn man sagt, die Linie des Erzählens ist die Horizontale, dann kommt man nicht vorwärts, wenn man sich ständig in der Vertikalen fragt, ob A, B, C oder D. Und deswegen sage ich, ich schreibe erstmal alles mit Schrägstrich hin, also mit Alternativen, aber ich bleibe jetzt bei der Erzähllinie, der Horizontalen, und schreibe das weiter durch. Und dann gibt es die andere Bewegung, eben die des Innehaltens und Zurückblickens, um dann zu sagen, von diesen Formulierungsalternativen A, B, C oder D entscheide ich mich für diese, aus den und den

»Der gute Autor bringt sich zum Verschwinden hinter seinen Figuren.«

Gründen. Das ist aber eine distanziertere Betrachtungsweise als das unmittelbare Erzählen. Und deswegen habe ich das für mich als Möglichkeit erfunden, mich nicht selber zu blockieren. Wenn man die ganze Zeit nur über Alternativen nachdenkt, dann kommt man aus dem Erzählen heraus. Wenn wir uns unterhalten, dann denke ich ja auch nicht immer drüber nach, ob es jetzt besser ist zu sagen, »ich rede« oder »ich spreche«, oder ob es sinnvoller ist, »sinnvoll« zu sagen oder »bezeichnend«. Solche Fragen stelle ich mir beim Reden nicht, weil es da um die unmittelbare Erzählung geht. Beim Schreiben ist es oftmals anders, weil es eben schon von vornherein ein artifizierter Prozess ist, und da kann man sich ganz schön lähmen, wenn man zu viel darüber nachdenkt zu einem falschen Zeitpunkt.

K.A.: Wie kamen Sie damals zum erzählenden Schreiben? Oder besser gesagt: wieder zurück? Denn Sie haben ja schon in jungen Jahren Prosa geschrieben, wie man dem *Houwelandt*-Film entnehmen konnte.

Düffel: In dem Film habe ich davon erzählt, dass ich als Kind die Bibel geschrieben habe. Da war ich sehr jung, sieben Jahre alt oder so. Aber ich bin eigentlich durch den Stoff zum Roman gekommen. Ich habe nie gedacht, dass aus mir ein Romanschreiber werden könnte. Das hat aber auch mit dem Alter zu tun. Wenn man zwanzig ist und eher eine dramatische Begabung in sich zu spüren glaubt, dann kann man sich sehr schwer vorstellen, dass man irgendwann mal über zweieinhalb Jahre einen Romanstoff entwi-

ckelt und schreibt, mit einer unglaublichen Geduld und ohne die theatrale Hitze und diesen Furor im Bauch, sondern aus diesem epischen Atem heraus erzählt. Das hätte ich mir von mir selber gar nicht vorstellen können. Und ich habe ja auch zuerst versucht, aus der Geschichte von *Vom Wasser* und dieser Faszination für das Element eine Art Theaterstück zu machen, was nicht funktionierte, aber dann habe ich gespürt, dass dieser Stoff nolens volens ein Roman werden will, und habe gedacht, na gut, ich habe zwar noch nie so eine Großform versucht, aber ich habe ja eigentlich, seitdem ich Theaterautor bin, mehr oder weniger immer geschrieben. An anderen Stücken, an verschiedenen Stücken, aber ich habe immer geschrieben. Also gibt es ja jetzt auch rein theoretisch die Möglichkeit, immer zu schreiben, und zwar nicht an vielem, sondern an einer Sache. Und das hat mir dann den Mut gemacht, diese Großform zu versuchen. Aber das ist immer ein Herausfinden, ob man das kann, und das Beruhigende oder Beunruhigende ist, man weiß es vor keinem Roman. Egal, ob man schon zwei Romane geschrieben hat oder drei, es ist immer wieder so, dass einem unterwegs die Puste ausgehen kann oder der Urimpuls, warum man es erzählen will, verloren gehen kann. Das Scheitern ist immer präsent. Auch Erfahrung oder Handwerk schützen davor nicht.

K.A.: Wenn Sie an einem Roman schreiben, arbeiten Sie dann nebenbei noch an Bühnenstücken?

Düffel: Nein. Es gibt so eine gewisse Form von dramaturgischer Arbeit, die ich nebenbei – in Anführungsstrichen »nebenbei« – oder parallel machen kann, aber es fällt mir z.B. schon unheimlich schwer, parallel dazu einen Artikel fürs Theatermagazin zu schreiben. Weil die Art und Weise, wie man dann über Sprache denkt und wie man über das Formulieren nachdenkt, mit dem Gebrauchsschreiben, das man so täglich als Dramaturg produzieren muss, überhaupt nichts zu tun hat. Und auf einmal ertappt man sich, dass man bei so einem Einspaltentext, wo man letztlich Werbung macht für ein Stück, auf einmal über Formulierungen nachdenkt und sagt: »Moment, Moment, das hier ist jetzt echt keine literarische Form. Es geht hier nur darum, Leute in ein Stück hineinzukriegen.«

K.A.: Gibt es auch Ähnlichkeiten zwischen der Arbeit an einem erzählenden Werk und dem dramatischen Schreiben, z.B. in der Charakterentwicklung?

Düffel: Ja, wobei der Roman davon lebt, dass es einen sehr starken Grundton gibt. Und dieser Grundton muss auch halten, darf also nicht den Atem verlieren. Er muss einen Sog entwickeln und er muss verbunden sein mit einer Art, die Welt wahrzunehmen, die besonders ist, oder die vom Winkel her ein bisschen verschoben ist von der normalen Betrachtungsweise. Ich glaube, das ist etwas, was ein Roman leisten muss. Generell ist das, was mich an Romanen interessiert, dass die Sprache so eine leichte Verschiebung des Blickes auf die Welt, auf die Wirklichkeit bewirkt. Und dass man, wenn man einen großen Roman gelesen

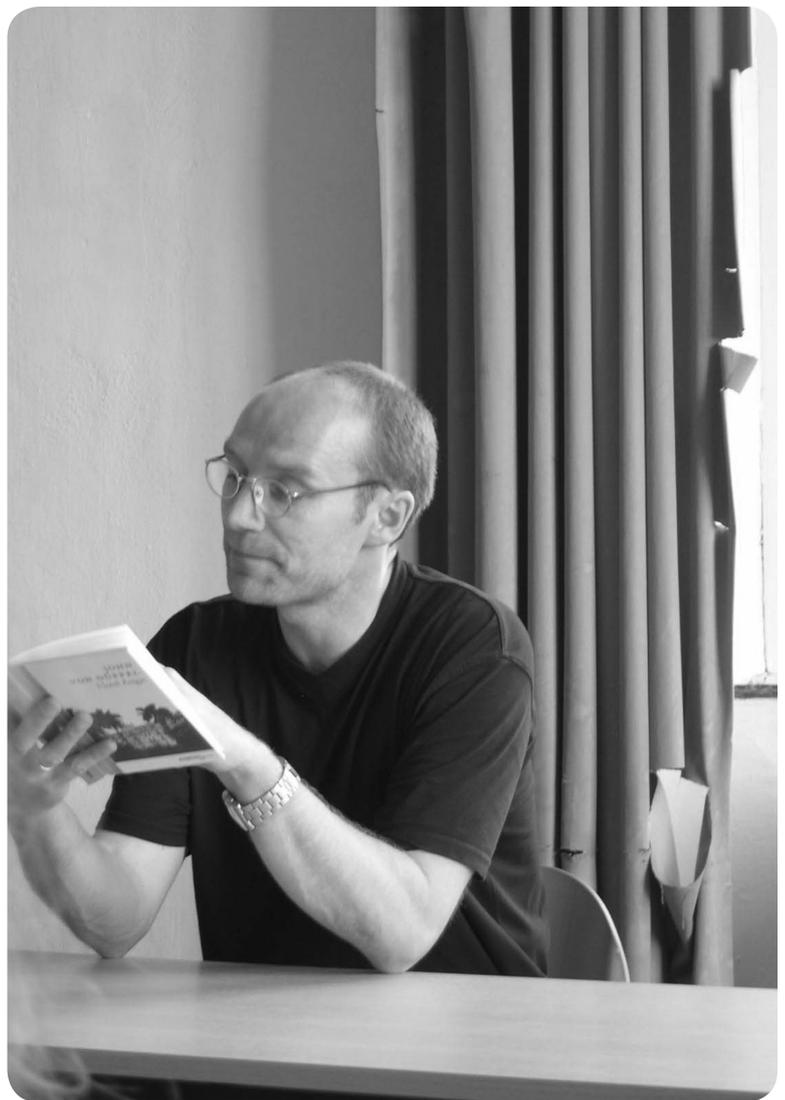
hat, so ein bisschen verzaubert durch die Welt geht, weil man auf einmal eine Sprache hat, mit der man die Wirklichkeit noch einmal anders oder überhaupt erst beschreiben kann. Das ist etwas, was ein Roman leistet. Und im Theaterstück selber ist ja wirklich die Vielstimmigkeit Programm. Es gibt auch da ein verbindendes Klima, eine ästhetische Grundform, in der das Ganze sich abspielt, auch eine sprachliche Geschlossenheit vielleicht, aber trotzdem muss in dieser Geschlossenheit eine unglaubliche Vielstimmigkeit herrschen, der Widerspruch, der Dialog herrschen. Für mich ist Theater Extrem-Dialog. Und der Roman muss eine ganz starke innere Stimme haben, da würde ich schon sagen, das fühlt sich beim Schreiben anders an. Man ist auch anders. Wenn man ein Theaterstück schreibt, dann ist das ein bisschen wie ein hektisches Schachspiel gegen sich selber, also mit dem Bauer dahin, dann dreht man das Schachbrett um und macht die Dame da hin.

K.A.: Wie war das bei der Erzählung *Hotel Angst*? Ist das noch mal ein anderes Schreiben oder ähnlich wie beim Roman?

Düffel: Es war noch mal anders. Aus einem Grund: Weil ich sehr viel Dokumentarisches in dieser Erzählung verarbeitet habe. Das ›Hotel Angst‹ gibt es wirklich und es gibt also auch die Faszination für dieses Haus und die, wenn man so möchte, war für mich auch eine, die nicht losgelöst ist von der Tatsächlichkeit. Mich hätte ein Hotel Angst als Metapher nicht interessiert. Mich interessiert die Tatsächlichkeit dieses Gebäudes und das Wahre an dieser Geschichte. Und natürlich gibt es auch da Fakt und Fiktion. Dieser persönliche Zugang ist einer, in dem sich Fakt und Fiktion sehr mischen. Aber alles, was da an Namen, Orten und Vorgeschichte benannt ist, das muss der Tatsachenüberprüfung standhalten. Ich hoffe, dass die Leute, die das Buch gelesen und sich dann wilden Herzens entschlossen haben, nach Bordighera zu fahren, mit diesem Buch nicht Schiffbruch erleiden, sondern die Gegend wiedererkennen und nicht lautes Gelächter auslösen, weil alles falsch ist. Das ist alles recherchiert, und lange recherchiert. Und das war für mich das Neue daran. Auch neu, weil es eine Erzählung ist, bisher habe ich ja nur die Langstrecke gemacht, wobei es eine lange Erzählung ist, immerhin. Aber ich musste dafür ja auch einen Grundton finden, und bis ich den gefunden hatte, hat es gedauert. Es ist nicht so einfach. Im Gegenteil, ich bewundere eigentlich Short-Story-Schreiber, wenn sie das auch schaffen, was ich vorhin von Romanen beschrieben habe, dass man das Gefühl hat, das ist eine eigene Welt, die sich da aufbaut. Das eben nicht nur auf 300 Seiten zu schaffen, sondern in dieser komprimierten Form auf 100, oder vielleicht auch nur auf 50 Seiten. Auf einmal hat dann so ein ganz kleines Stück diese Dichte und diese Besonderheit und das, finde ich, ist eine große Kunst, die vielleicht noch schwieriger ist und noch seltener gelingt.

K.A.: Hängt diese Suche nach dem besonderen Ton für die Erzählung mit der Wahl der ›Du‹-Perspektive in *Hotel Angst* zusammen, die doch eher ungewöhnlich ist?

Düffel: Es war sicherlich die Suche nach diesem Ton, und auch noch etwas anderes. Wenn ich mir vorstelle, ich hätte in der Ich-Form von diesen Italienreiseerlebnissen am Anfang erzählt – das hätte mich peinlich berührt: Dass jemand heute in Ich-Form erzählt, wie er mit seinen Eltern nach Italien fährt. Das fängt ja an wie so ein richtig verstaubter alter Diavortrag, wo



John von Düffel bei seiner Lesung am 21. Juni 2006 in der Universität Bonn (Foto: Julia Scho)

jemand sentimental den Knipser rausholt. Und es hat auch etwas mit der Erzählerfigur zu tun, einem Erzähler, der ja in gewisser Weise in Spaltung mit sich lebt bzw. in einer Abgetrenntheit, weil er auf der Suche ist nach dem Teil seiner Familie, der in Wirklichkeit vielleicht gar nicht existiert hat, sondern nur in den Träumen vorhanden war. Und das hat ja auch ein bisschen was von Selbstbeschwörung und Sich-Selbst-Zureden, und deswegen hat es sich für mich aus der Figur heraus ergeben. Es war für mich der einzige mögliche Winkel, aus dem heraus ich an die

Erfahrung sprachlich herankommen konnte, um die es da geht. Das als Ich-Erzählung zu schreiben wäre unmöglich gewesen, weil der Autobiografie-Verdacht oder die autobiografische Peinlichkeit in der Ich-Erzählung, die bei manchen Erfahrungsmomenten anmutet, für mich unerträglich gewesen wäre. Und ein ›Er‹, also die dritte Person, das hätte die Geschichte für meine Begriffe nicht ausgehalten. Die dritte Person hat für mich dann doch eher den Anspruch der Romanfigur. Im Prinzip ist *Hotel Angst* ein als Erzählung verkleidetes Selbstgespräch, und das ist für mich etwas, von dem ich mir vorstellen konnte, dass es den Bogen einer Erzählung ausfüllen kann. Sätze wie »er geht« oder »er schlägt die Tür eines Wagens zu und geht drei Schritte über die Piazza«, das sind Sätze, die kann ich nicht schreiben, weil das dann gleich dieses Pathos hat. Und das ›Du‹ hatte für mich die Distanz oder auch die Intimität, in der diese Erfahrung für mich erzählbar wurde. Und es hatte eben diese Begründung in der Distanz der Figur zu sich selbst.

K.A.: Für den Dokumentarfilm zu *Houwelandt* haben Sie sich beim Schreiben über die Schulter gucken lassen. Hat das Ihr Schreiben beeinflusst?

»Wenn man ein Theaterstück schreibt, dann ist das ein bisschen wie ein hektisches Schachspiel gegen sich selber.«

Düffel: Ich glaube nicht. Es gibt auf dem Weg zu dem Text, wie er dann am Ende da ist, manchmal gute, manchmal schlechte Tage. Manchmal gibt es auch echte Fälle von Versagen. Aber ich glaube, im Endeffekt nimmt der Text, wenn man ihn lange genug behandelt und lange genug bearbeitet, dann seine optimale Gestalt an. Oder die Gestalt, die er annehmen muss, gemessen am Vermögen und Können des Autors. Manchmal hilft eine öffentliche Situation, manchmal hindert sie. Man darf sich das bei der Zusammenarbeit und bei dem Entstehen des Romans nicht so vorstellen, als hätte der Regisseur Jörg Adolph 600 Tage bei mir im Schreibzimmer verbracht. Dann wäre er auch gar nicht mehr arbeitsfähig gewesen. Er hat vom Schreibprozess selbst etwa sieben bis zehn Tage erlebt, abgesehen von den Zugfahrten, wo er mich begleitet hat. Aber da ist es ja eigentlich auch egal, ob einem die Nachbarin aufs Laptop guckt oder die Kamera. Im Gegenteil, das Schöne ist, wenn die Kamera da ist, ist man ein bisschen geschützter, dann sind die Leute um einen herum stiller. Und es hat manchmal geholfen, mich zusammenzureißen, weil ich das Gefühl hatte, wenn man scheitert, dann vor der Kamera wenigstens aufrecht sitzend. Und es hat natürlich auch deshalb geholfen, weil ich vor diesem Stoff *Houwelandt* große Angst hatte, aus der Erfahrung des zweimaligen Scheiterns heraus. Ich weiß nicht, ob ich es im Film erzählt habe, aber es ist Tatsache, dass ich zweimal versucht habe, diesen Roman oder diese Geschichte zu erzählen, und zweimal hat es nicht funktioniert. Ich hatte große Angst, dass ich es beim dritten Mal auch nicht schaffe, und da war es einfach gut, jemanden dabei zu haben. Jörg Adolph ist ja

kein Regisseur, der mich einfach anruft und dann sagt: »Kann ich mal vorbeikommen?«, wir kannten uns ja schon vorher. Es ist eigentlich ein guter Bekannter, wenn nicht gar Freund von mir gewesen. Und jetzt nach dieser Erfahrung sowieso ein Freund. Es war eigentlich ganz schön, jemanden zu haben, der sich dafür interessiert. Denn, wenn man mal ehrlich ist, als Mitmensch interessiert man sich vielleicht eine halbe Stunde dafür, was ein Autor für Kummer hat, eine Stunde vielleicht auch noch, wenn man sehr nett ist. Nach zwei Stunden guckt man schon auf die Uhr und nach drei Stunden reicht es einfach, weil diese Probleme zwar irgendwo interessant sind, aber letztlich muss der Autor die Lösung auch selber finden. Das ist ja das Enervierende am Schreibprozess: Du bist das Problem und du bist die Lösung. Aber wie kommt man vom Problem zur Lösung? Dafür gibt es keine Ratschläge.

K.A.: Hat sich seit diesem Film etwas geändert für Sie?

Düffel: Es hat sich natürlich im Verlag viel getan. Der DuMont-Verlag hat sich verändert, insofern ist der *Houwelandt*-Film auch in gewisser Weise schon Geschichte, weil der Verlagsleiter gewechselt hat, und der Cheflektor ist nicht mehr Cheflektor. Es ist für mich natürlich auch insofern ein schönes Dokument, weil es noch eine Art der Zusammenarbeit von Lektor und Autor beschreibt, die heute eher selten ist. Es ist eigentlich nicht mehr die Regel, dass ein

Lektor so viel Zeit mit einem Autor verbringt. Auch wenn ich ihn natürlich in einer gewissen Phase zum Gegner habe und ihn auch in dem Moment manchmal wirklich hasse, was man mir leider mehr ansieht, als ich hoffte, dass man es mir ansieht, ist das ein notwendiger Teil des Prozesses. Nachher lieben wir uns ja auch wieder. Aber er muss erstmal mein Gegner sein und er muss auch ein strenger und harter Gegner sein, damit dann das Produkt oder das Werk eine bestimmte Form bekommt und sozusagen gestählt ist für den Widerspruch. In dem Prozess gibt es natürlich diese Phase des Sparringkampfes, und das machen, weil es sehr zeitraubend ist, nicht mehr viele. Inzwischen ist das sogenannte Telefonlektorat weit verbreitet, wo man mal den Verleger oder Lektor anruft und dann gibt es ein paar Generalanmerkungen hier und da und vielleicht noch einen Wunsch, drei Worte zu ändern oder ein Kapitel um zehn Sätze zu kürzen. Und dann war es das, dann ist man nach einem halben Tag damit durch. Das ist natürlich nicht mehr diese Art der intensiven Zusammenarbeit.

K.A.: Sie finden die intensive Zusammenarbeit mit Ihrem Lektor aber durchaus wünschenswert?

Düffel: Ich finde das sehr wünschenswert. Ein hartes Lektorat erspart einem viele Härten, die dann kommen, wenn das Buch erschienen ist und man eigentlich nichts mehr machen kann. Und natürlich hat das mit Vertrauen zu tun. Nicht jeder, der einen fertig macht, ist gleich ein guter Lektor. (*lacht*) Aber es hat natürlich damit zu tun, dass man ein Grundvertrauen hat,

und es hat auch mit Respekt voneinander zu tun und dass man grundsätzlich verstanden wird. Und dass es aber eben offenbar noch viele Punkte gibt, wo das, was man geschrieben zu haben glaubt, noch nicht das ist, was da steht. Das ist ja beim Lektorat der größte Irrtum des Autors. Jeder Autor überinterpretiert seine Zeilen und jeder Autor »geheimnisst« dort etwas hinein, was für Leute, die es lesen, oft einfach nicht drin steht. Und da ist der Lektor oft ein gnadenlos objektiver Spiegel, der sagt: »Also das, was du mir hier gerade erzählst, was du geschrieben haben willst, das steht einfach nicht da«, weil man hineinprojiziert in das, was man da schreibt. Und man muss ja auch hineinprojizieren. Da ist dann diese Ernüchterung schon sehr wichtig und gut, denn nichts ist schlimmer, als ein Buch geschrieben zu haben und alle erzählen einem irgendetwas, aber nicht das, was man eigentlich meinte.

K.A.: Sie haben gesagt, das Lektorat bewahrt vor den Härten, die hinterher kommen können, und im Film wurde gezeigt, dass Sie sich Rezensionen Ihrer Bücher manchmal vorsortieren lassen. Uns als junge Literaturkritiker würde natürlich interessieren, wie Sie mit Kritiken umgehen.

Düffel: Das hat sich im Laufe der Zeit sehr geändert und verändert. Als ich anfang als Theaterautor war es so, dass ich – mit Verlaub – jeden umbringen wollte, der mich kritisiert hat. Da war ich noch dramatischer veranlagt. Inzwischen bin ich etwas gelassener geworden und ruhiger. Aber natürlich ist es manchmal unbegreiflich für einen selber: Man sieht sich eine Aufführung an, ich erinnere mich wirklich an tolle Aufführungen – also nicht den Fall, dass der Autor und der Regisseur beide unglücklich sind und sie sich nachher öffentlich streiten und die Kritik streitet sich auch: Wer ist schuld, ist der Text schlecht, ist die Inszenierung schlecht? Darüber rede ich gar nicht. Sondern über den Fall: Man geht in einen Abend rein und man merkt, es funktioniert, es ist toll, die Leute lachen, die Leute gehen emotional mit. Und am Ende liest man in der Kritik, »oberflächlich« oder »schon mal dagewesen«, »konventionell« oder »unkonventionell«, »zu experimentell«. Und dann denkt man, waren die nicht im selben Abend? Das ist doch ein Kollektiverlebnis. Man kann natürlich immer ins Theater gehen und sagen, mir hat es nicht gefallen, aber man spürt in der Regel schon, ob so ein Abend einfach lebt oder tot ist. Und da gab es einfach Momente, wo ich wirklich dachte, wenn diese Kritiker mir im Dunkeln begegnen, dann kommt nur einer lebend aus dieser kleinen Gasse wieder heraus. Beim Theater bin ich dann gelassener geworden nach einer gewissen Zeit.

Beim Roman ist es so, dass der erste Moment schon hart ist, weil es einfach ein Missverhältnis gibt. Eine Kritik ist, wenn man sie sorgfältig schreibt, in einem Tag geschrieben, davor hat man gelesen. Das steht natürlich in keinem Verhältnis zu dem Aufwand, den der Autor hat. Und der Kritiker hat auch nicht immer seine

Form, hat auch nicht immer die Konzentration beim Lesen oder auch einfach nicht die Antenne zu dem Buch, zu dem, was man gerade macht, die Affinität. Dann werden zwei oder zweieinhalb Jahre Arbeit oder vielleicht auch länger – denn die Erfahrungen, auf die man zurückgreift, sind ja lebensumspannend – dann werden die einfach mal so weggewischt. Wobei ich sagen muss, man kann sich genauso gut über gute Kritiken ärgern wie über schlechte Kritiken. Manche gute Kritiken sind so geschrieben, dass man sich denkt, dann lieber Verriss. (*lacht*) Ich nenne mal zwei Beispiele, damit das konkreter wird. Es gab zum Beispiel eine Kritik, ich glaube bei *Houwelandt*, wo gelobt, aber auch vermisst wurde, dass ich nicht mehr so schöne Formulierungen hatte wie »wach geärgert« und andere Wortzusammenstellungen. Dabei überlegt sich der normale Autor, oder der einigermaßen seriöse Autor, zwanzigmal, ob er sich eine solche Pointe gönnt. Und natürlich ist nichts leichter. Ich kann so etwas am Fließband produzieren. Aber der Punkt ist ja nicht, die ganze Zeit zu zeigen, was ich sprachlich alles kann, sondern der Punkt ist im Ton zu bleiben, in der Einfachheit zu bleiben, in der Sprache zu bleiben und trotzdem viel zu erzählen. Wie Goethe schon sagte, »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister«. Man erwartet einfach von einem Autor heute, dass er alle sprachlichen Mittel zur Verfügung hat, weil er auf einer großen Tradition aufbaut und es heute viel leichter ist. Man kann alles formulieren, aber der Punkt ist, was ist für den Ton, den ich gefunden habe, richtig? Was ist richtig für den Klang und den Rhythmus der Geschichte, für die Erzählmagie sozusagen, was sind die Zauberwörter? Und welche Wörter würden nur als Autoreneitelkeit da stehen und zeigen, »ah ja, hier ist ein guter Autor am Werk«? Das darf nicht der Subtext jeder Zeile sein. Es darf nicht zeigen, »guck mal was ich sprachlich alles kann«, sondern der gute Autor bringt sich zum Verschwinden hinter seinen Figuren, hinter seiner Erzählung. Das ist mein Credo. Oder es wurde z.B. geschrieben, »endlich, in der Wasser-Beschreibung, in der Naturbeschreibung, ist Düffel in seinem Element«. Ja, ich will gar nicht in meinem Element sein! Ich will, dass meine Figuren in ihrem Element sind! Ob es mir dabei gut geht, ist letztlich völlig uninteressant.



V.l.n.r.: Frank Auffenberg, John von Düffel und Nadine van Holt beim Interview (Foto: Julia Scho)

K.A.: Stört es Sie, dass Sie immer auf dieses Wasserthema festgelegt werden?

Duffel: Es hat mich am Anfang bei *Houwelandt* schon gestört, das ist ja in dem Film auch zu spüren. Nicht meiner wegen, mir ist das im Prinzip egal, ich kann dann immer wunderbar sagen, ich geh nicht schwimmen, sondern recherchieren. Aber es ist natürlich für das Buch manchmal schade. Ich war schon schockiert, dass *Houwelandt*, wo es ja wirklich ein ganzes Spektrum von Themen gibt, so dermaßen auf dieses Wasserthema reduziert wurde, also »endlich wieder eine große Schwimmgeschichte«. Dabei geht es ja wirklich um ganz andere Dinge. Und ich war total erstaunt, dass z.B. das Thema Glaube oder Spiritualität, von dem ich dachte, das sei jetzt ein großes Thema – und ist es vielleicht auch, ich komme gerade von einem Freiburger Theaterfestival mit dem Titel »Glauben« – aber das wurde überhaupt nicht wahrgenommen. Das hat mich schon schockiert, diese Einseitigkeit der Wahrnehmung. Aber eben nicht meiner wegen, damit kann ich leben, sondern wegen des Romans. Das Absurde ist, als Autor versucht man alles, um sich nur nicht zu wiederholen. Andererseits gibt es aber eben das große Bedürfnis, nicht nur seitens der Kritik, die einen immer wiedererkennen möchte, sondern auch seitens des Lesepublikums zu wissen, das ist jetzt *die* Marke. Das ist jetzt die Marke »Grisham«. Der schreibt auch immer wie Grisham und der ist auch nie irgendwie anders. Und man soll natürlich auch eine Marke sein. Das heißt aber auch, dass man sich zu einem gewissen Grade wiederholen oder sich zumindest wiedererkennbar machen muss, und dagegen sträube ich mich ehrlich gesagt ein bisschen. Bei *Hotel Angst* habe ich darauf geachtet, dass es keine wirkliche Schwimmszene in diesem Buch gibt. Darauf lege ich großen Wert. Es kommt Wasser drin vor, das lässt sich bei einem Hotel am Meer nicht vermeiden, aber es gibt keine Schwimmszene. Ich glaube, es gibt sicherlich eine Wiedererkennbarkeit; wenn man die Werke mit Abstand betrachtet, dann wird man sicher auch Muster erkennen, etwas, was identisch ist. Aber das ist nicht Identität nach der Art »in jedem Buch kommt auf Seite sechs das Thema Wasser vor«, oder »in jedem Buch ist einer drin, der hat das und das Problem«. Das würde mich langweilen. Es müssen schon immer andere innere Themen sein. Aber vielleicht gibt es doch Parallelen und Analogien, die liegen dann jedoch auf einer anderen, auf einer höheren Ebene.

K.A.: Ist der Leser selbst Thema beim Schreiben oder geht es tatsächlich nur um das Werk? Denken Sie beim Schreiben an den Leser?

Duffel: Ich denke an den Leser eigentlich nicht, außer dass ich natürlich auch immer wieder der eigene Leser bin. Also muss es mich überzeugen. Und ich muss das Gefühl haben, dass es stimmt, wenn ich das wieder lese. Jeden Morgen, wenn ich mich an den Schreibtisch setze, lese ich die letzten drei, vier Seiten und versuche festzustellen, ob mich das interessiert und wo mich das hinführt. Das ist sozusagen immer wieder dieses Schreibtischsyndrom: Man macht drei Schritte zurück und hofft, dass man, wenn man drei Schritte weitergeht, noch einen halben oder ganzen davor setzen kann. So kommt man im Schnecken tempo immer weiter – oder auch nicht. Und da muss es mich beim Lesen interessieren. Da muss ich das Gefühl haben,

da ist was drin, und vor allen Dingen auch, das ist es wert; das ist es wert, so früh aufzustehen, es ist wert, Zeit damit zu verbringen. Und dass es auch wert ist, letztlich zweieinhalb Jahre an so ein Buch anzulegen. Von daher bin ich der Leser, den es überzeugen muss. Und ich hoffe, dass, wenn es mich überzeugt, wenn es mich bewegt oder berührt, dass es eben auch andere berührt. Aber ich könnte nichts schreiben, von dem ich sagen würde, das gefällt mir nicht, aber dem Leser. Das könnte ich mir nicht vorstellen.

K.A.: Ein Thema, das sich durch Ihre Werke hindurchzieht, sind Generationenkonflikte, häufig Vater-Sohn-Geschichten. Was fasziniert Sie so an diesem Thema?

Duffel: Ich glaube, dass diese Struktur eine ist, die über das rein familiäre, für mich zumindest, hinausgeht. Ich glaube, dass diese Struktur von Vater-Sohn, oder auch Vater-Tochter, dieses Mentor- und Schüler- oder Lehrer- und Schüler-Gefälle, dass das natürlich etwas ist, was konstitutiv ist für die Arbeitswelt und für die Welt des Berufs, der Karriere. Da gibt es immer diese Karriereväter, und ich muss sagen, dass ich mich teilweise an Vätern, die nicht meine leiblichen Väter sind, mehr abgearbeitet habe als an meinem eigenen Vater, der ein sehr liberaler, für meine Begriffe manchmal schon ein zu liberaler Mensch war. Als ich ihm sagte, dass ich Philosophie studieren will, hatte ich mir im Vorhinein alle möglichen Konfliktstrategien überlegt, aber es gab dann gar keinen Konflikt, weil er sagte »Ok, dann mach das halt.« Und dann habe ich mich natürlich gefragt, wer war derjenige, mit dem ich all die Kämpfe ausgefochten habe vorher. Ich glaube schon, dass das so eine Konfliktstruktur ist, die im Leben immer wiederkehrt, die sich aber auch verändert. Es gibt natürlich auch das Erleben, dass die Väter von einst auf einmal bröckeln oder schwach werden oder gebrechlich werden. Und dann fängt so etwas ganz Merkwürdiges an, manchmal ist das auch schon sehr früh, ich erinnere mich, dass ich mich auch schon als Kind sehr früh einmal für meinen Vater geschämt, für seine Schwäche geschämt habe, wo ich dachte, ich bin anders, ich bin stärker als er. Und das ist natürlich ein schockierendes Moment, wenn man auf einmal das Gefühl hat, »Oh Gott, jetzt muss ich ihm helfen und jetzt bin ich in der Verantwortung und mache ich das gut.« Das ganze Thema Erziehung kehrt sich auf einmal um. Das sind schon Umwälzungen, von denen ich sagen würde, es geht um diese Vater-Sohn-Struktur. Aber diese Struktur ist auch eine ganz komplexe, eine ganz reiche oder sich verändernde und verwandelnde Struktur. Bei *Hotel Angst* zum Beispiel ist es der unbekannte Vater, der trotz der Nähe, der familiären Nähe, trotz dieses täglichen Zusammenlebens, eigentlich immer ein Geheimnis bleibt. Was wissen wir von den Träumen unserer Eltern? Wir wissen, wie sie sich am Frühstückstisch verhalten, wir wissen, was sie so an Ermahnungen von sich geben, aber wir wissen nicht, was sie träumen. Das sind die Strukturen, die das Leben wirklich bestimmen, die denke ich mir ja nicht aus, die gibt es, und man muss sie lesen. Und man muss sie auch immer wieder neu im Leben lesen und gucken, was für Erfahrungen damit verbunden sind.

K.A.: Wie kann man an die Träume der Väter anschließen und doch etwas Eigenes schaffen, im Leben wie als Schriftsteller?

Düffel: Das hat etwas mit Erwartung und Enttäuschung zu tun. Ich glaube, dass man die Erwartung innerhalb der eigenen Familie auf eine subkutane Art und Weise erbt. Die Erwartungen der Eltern wandern, das kann man übrigens bei den *Buddenbrooks* sehr schön beobachten, die Erwartungen der Eltern oder auch Großeltern – Familie ist ja so ein Organismus, in dem die Dinge nicht so fein geschieden und getrennt sind – die Erwartungen wandern von Generation zu Generation. Und manchmal gibt es den Punkt, wo man merkt, man muss sie enttäuschen, um mehr oder weniger zu sich selber zu kommen. Und bei *Hotel Angst* ist es so, dass es diesen Punkt gibt, wo der Erzähler eigentlich resigniert, wo er sagt, ich kann versuchen, diesem Traum nachzugehen, aber das ist so ein bisschen wie einem Schlafwandler nachzugehen. Man sieht die Schritte, die er macht, man kann sich vielleicht vorstellen, welche Bilder er hat, aber man ist nicht *in* seinem Traum. Es ist so ein bisschen wie bei dem wirklich sehr großen Satz von Joseph Conrad: »Wir leben, wie wir träumen – allein.« Da gibt es immer so einen Rest von Traum oder Erwartung oder Wunsch, den man sich nicht zu eigen machen kann.

K.A.: Wenn man die Dichter als Väter des eigenen Schreibens betrachtet, dann muss man auch diese Väter manchmal enttäuschen, um dem eigenen Projekt gerecht zu werden. Macht es Ihnen Angst, aus dieser massiven Tradition heraus die eigenen Texte zu schreiben?

Düffel: Zum Thema Angst beim Schreiben oder im Schreiben muss ich sagen, die Angst verglichen zu werden ist mir doch sehr abhanden gekommen. Die hätte ich vielleicht bei Büchern wie *Vom Wasser* oder *Houwelandt* noch mehr gehabt als jetzt bei dieser Erzählung. Gerade eben, weil sie in der kleinen Form sozusagen den Vergleich mit den großen Literaten der Jahrhundertwende nicht aushalten muss. Aber man könnte ja sagen, es ist der Versuch, in der kleinen Form dem Vergleich mit der großen Form zu entgehen. Meine Erfahrung beim Schreiben war allerdings wirklich, dass es von der Arbeitsintensität, vom Aufwand her, von der Mühe oder auch von der Liebe, die man in den Roman, die Erzählung hineingibt, eigentlich keinen Unterschied macht. Eine Erzählung nimmt für mich genauso viel Zeit und genauso viel Leben in Anspruch wie ein Roman. Nur dass am Ende weniger Seiten dabei herauskommen. Man könnte jetzt natürlich sagen, es gibt einen Vergleich, vor dem ich wirklich Angst hatte. Das ist der Vergleich mit *der* Hotelgeschichte, wenn man so möchte, mit

dem *Zauberberg*. Der *Zauberberg* war natürlich etwas, dem ich entgehen wollte, weil ich ja schon leidvoll, aber auch ehrenvoll, den Vergleich zu den *Buddenbrooks* habe lesen können. Und es wäre natürlich fatal, wenn das nächste Buch sich nicht mit den *Buddenbrooks*, sondern mit dem *Zauberberg* messen lassen müsste. Das war wirklich so eine entfernte Angst. Sie war aber nicht dominant als Angst beim Schreiben. Trotzdem geht von dieser ›Zeit der Väter‹ für mich etwas Faszinierendes aus. Und ich glaube, das hat etwas mit dem Selbstverständnis der Menschen zu dieser Zeit zu tun, also auch mit der Frage: Was ist die Kultur des Menschen? Oder welche Kultur, welche kulturelle Verfasstheit gibt er sich? Und da habe ich wirklich in diesem Hotel, dieser Hotelgeschichte etwas gesehen, was heute natürlich einfach nicht mehr geht. Es gibt nicht mehr diesen disziplinarischen Anspruch an sich selber, es gibt nicht mehr diese gesellschaftliche und kulturelle Selbstdefinition.

K.A.: Was, wenn man fragen darf, kommt denn als nächstes?

Düffel: Das frage ich mich momentan auch. Ich bin jetzt erst einmal froh, dass mit *Hotel Angst* das Projekt Erzählung geschafft ist, für mich als Langstreckenmensch ist diese kürzere Form tatsächlich am Anfang schwer gewesen, ich wusste nicht, ob es geht. Ich muss sagen, es ist eigentlich für mich sowohl gelungen als auch gescheitert. Es ist deswegen gescheitert, weil ich für diese Erzählung genauso lange gebraucht habe wie für einen Roman. Sie ist halt nur kürzer. Aber es sind tatsächlich zwei Jahre gewesen, die ich an dem Buch gearbeitet habe. Und wenn man das mal unter Effizienzgesichtspunkten andenkt, dann würde ich, wenn ich einen Erzählungsband schreibe, länger brauchen als für einen Roman. Das wäre natürlich einfach absurd. Vielleicht ist die Form der Erzählung aber auch in gewisser Form wieder befreiender, weil ich in diesen zwei Jahren oft das Gefühl hatte, ich mache unheimlich viel Überflüssiges, im Sinne von Dinge erforschen, Dingen nachgehen, und nur ein Bruchteil davon geht dann wirklich in die Erzählung ein. Im Roman hätte ich mir dann mehr Raum gegeben, aber ich habe es auch andererseits genossen zu wissen, dass es nur dieser Espresso wird und nicht die Thermoskanne voll. (*lacht*)

Das Gespräch führten Frank Auffenberg und Nadine van Holt am 21. Juni 2006 in der Bibliothek des Instituts für Germanistik an der Universität Bonn.

Im Buchhandel erhältliche Werke von John von Düffel:

- Born in the RAF. Theaterstück. Gifkendorf: Merlin, 1999. 80 Seiten. ISBN 978-3-926112-85-9. 8,20 Euro.
- Die Unbekannte mit dem Fön. Theaterstück. Gifkendorf: Merlin, 1997. 48 Seiten. ISBN 978-3-926112-70-5. 8,20 Euro.
- Ego. Roman. München: dtv, 2003. 256 Seiten. ISBN 978-3-423-13111-7. 10,- Euro.
- Hotel Angst. Erzählung. München: dtv, 2007. 112 Seiten. ISBN 978-3-423-13571-9. 7,50 Euro.
- Houwelandt. Roman. München: dtv, 2006. 304 Seiten. ISBN 978-3-423-13465-1. 9,50 Euro.
- Missing Müller. Theaterstück. Gifkendorf: Merlin, 1997. 48 Seiten. ISBN 978-3-926112-71-2. 8,20 Euro.
- Oi. Schauspiel. Gifkendorf: Merlin, 1995. 60 Seiten. ISBN 978-3-926112-50-7. 8,20 Euro.
- Rinderwahnsinn. Theaterstück. Gifkendorf: Merlin, 1999. 84 Seiten. ISBN 978-3-926112-84-2. 8,20 Euro.
- Schwimmen. Kleine Philosophie der Passionen. München: dtv, 2004. 144 Seiten. ISBN 978-3-423-13205-3. 7,50 Euro.
- Solingen. Schauspiel. Gifkendorf: Merlin, 1996. 87 Seiten. ISBN 978-3-926112-59-0. 8,20 Euro.
- Vom Wasser. Roman. München: dtv, 2000. 288 Seiten. ISBN 978-3-423-12799-8. 9,50 Euro.
- Zeit des Verschwindens. Roman. München: dtv, 2002. 192 Seiten. ISBN 978-3-423-12939-8. 9,- Euro.