

Räume sind Schäume?

(Über die Bedeutung des Handlungsraums beim Schreiben von Kinderliteratur)

...habe ich meinen Beitrag genannt und mir durch das Fragezeichen am Ende beide Möglichkeiten offen gehalten: Sind sie nun, oder nicht? Wie wichtig ist der Handlungsraum für den Autor beim Schreiben; für den Text; und damit für den Leser beim Lesen? (Wobei mit „Raum“ in diesem Zusammenhang natürlich das gemeint ist, was auf Englisch als „setting“, nicht das, was als „room“ bezeichnet wird.) Darum soll es im Folgenden gehen, und zwar – damit Sie während meiner Ausführungen auch jeweils wissen, wo wir uns gerade befinden – in folgender Reihenfolge.

Als erstes möchte ich darüber sprechen, welche Bedeutung der Handlungsraum meiner Überzeugung nach für den Text besitzt, was er vor allem **im Rahmen der Rezeptionssteuerung** auf welche Weise zu leisten vermag; denn meine Auffassung darüber wird ja den Umgang mit Räumen, Orten, Landschaften bei der Konzeption eines Buches oder im Schreibprozess selbst, soweit er geplant und bewusst verläuft, ganz entscheidend mitbestimmen.

Was beim Schreiben geschieht, soll **in einem zweiten Schritt** dargestellt werden: Welche Rolle spielen Handlungsräume für den Autor – oder, ehrlicher: speziell für mich als Autorin – beim Schreiben?

In einem dritten Schritt soll es schließlich darum gehen, wie diese Fragen meiner Überzeugung nach **speziell für die Kinderliteratur konkretisiert** werden können.

1.

Ich möchte mit einem sehr einfachen Zusammenhang beginnen.

Wir erleben in den letzten Jahren, vor allem in der Literatur für Erwachsene, zunehmend auch in der für Kinder, eine Zunahme der Bedeutung des Handlungsortes aus einem oberflächlich banalen Grund: Nämlich als Mittel der Umsatzsteigerung. „Warum schreibst du nicht auch mal einen Venedigroman?“, hat mich, nur halb ironisch, schon vor mehreren Jahren ein im Buchgeschäft erfahrener Freund gefragt. Die Brücken Venedigs, eine Gondel auf dem Cover, und schon können wir davon ausgehen, dass das Buch sich deutlich besser verkaufen wird als haargenau die gleiche Geschichte – aber wäre sie dann noch haargenau die gleiche Geschichte? – angesiedelt in Bochum-Wattenscheid oder Wiener Neustadt. Der Käufer, auf der Suche nach einem Buch, das ihn fesselt, spürt beim Anblick der geflügelten Löwen auf dem Markusplatz ein Ansteigen seines Serotonin-Spiegels: Vielleicht

war er schon einmal in Venedig, ausgeklinkt aus dem Stress des Alltags, auf einer Urlaubsfahrt, und er hat wunderbare Erinnerungen an warme Abende mit Lichtern über dem Wasser und Musik auf dem Markusplatz, an eindrucksvolle Architektur, an Kaffee- oder Weinpausen über mehr oder weniger geruchsneutralen Kanälen; er kauft das Buch.

Oder er wollte immer schon gern nach Venedig, das Geld hat nicht gereicht, nicht die Zeit, aber hier nun verspricht die Lektüre dieses Buches seine Sehnsucht wenigstens in der Phantasie zu befriedigen – ohnehin immer ein starkes Motiv für die Lektüre von Büchern ebenso wie für das Angucken von Filmen. Die Assoziationen des potentiellen Lesers bei Bochum-Wattenscheid oder Wiener Neustadt hülfe Buchhandel, Verlag und Autor da weniger.

Ob dies nun planerische Strategie und Auftrag eines Verlages ist, oder ob nicht doch der Gedanke an einen ganz speziellen und für ihn wunderbaren Ort beim Autor ganz einfach Glücksgefühle und damit spontan den Wunsch ausgelöst hat, darüber zu schreiben, werden wir im Einzelfall nicht überprüfen können, wohl aber die kaufmännische Wirkung seiner Ortswahl.

(Und vorsichtshalber möchte ich an dieser Stelle meine Kollegin Cornelia Funke in Schutz nehmen, mit der ich während der Entstehung ihres „Herrn der Diebe“ häufig gesprochen habe, so dass ich weiß, dass der Handlungsort in diesem Fall wirklich kein Kalkül war; ähnliches vermute ich auch bei Donna Leon, die schließlich sogar in Venedig lebt.)

Obwohl dieser Einstieg vielleicht ein bisschen sehr ökonomisch war, führt er uns doch zügig ins Herz der Dinge. Denn natürlich macht für den Leser zuallererst haargenau dies die Relevanz des Handlungsortes aus: Seine emotionale Funktion, und dies gleich auf vielerlei Weise.

Der Ort schafft eine bestimmte Atmosphäre, evoziert beim Leser Stimmungen, die ihrerseits wieder die Grundlage dafür bilden, wie der Text insgesamt wahrgenommen wird, mit welcher Haltung der Leser an die Handlung herangeht, was also seine Erwartungen sind. Eine schmale, dunkle, überriechende Gasse, in der eine Straßenlaterne mit einem leisen Zischgeräusch flackert, bevor ihre matte Glühbirne endgültig erlischt, führt beim Leser, der gerne auch eine Leserin sein darf, nicht nur zu einer beginnenden Gänsehaut, sondern gleichzeitig zu einer konkreten Genreerwartung: Krimi, Horror oder Grusel, vielleicht noch Action oder Fantasy, alles andere würde mich als Leser jetzt enttäuschen, und das hat einen guten Grund. Denn die Gefühle, die dieser Ort bei mir auslöst, sind **deckungsgleich** mit denen, die eine Krimihandlung, ein Gruselroman, etc. bei mir auslösen würden. Wollte der Autor an diesem Ort stattdessen eine sentimentale Liebesgeschichte ansiedeln, er müsste sich

schon sehr ins Zeug legen, um den in seinen Ursachen vom Leser natürlich nicht bewusst durchschauten Zorn ob dieser emotionalen Dissonanz zwischen Handlung und Handlungsort aufzufangen.

Andererseits gibt es natürlich auch die Möglichkeit – Sie alle kennen das von Stephen King – Handlungsort und Handlung bewusst und gezielt zu kontrastieren, etwa eine beschauliche, behagliche Atmosphäre aufzubauen, um sie dann mit dem abrupten, plötzlichen Einbruch des Grauens, das durch Überraschung und Kontrast nun um so erschreckender wirkt, zu zerstören.

Auf etwas andere Weise ist dies auch ein beliebtes Verfahren des traditionellen Kriminalromans britischer Prägung: Denken Sie an das beschauliche Cotswoldsdorf Miss Marples, an P.D. James, die Leichen mit Vorliebe in Kirchen und Klöstern entdecken lässt, an Elisabeth George, die bei uns mit der Schilderung typisch englischer Traditionen, Adelssitze, Stadt- und Naturlandschaften wohlige Reisesehnsüchte weckt, während es auf der Handlungsebene gleichzeitig die ganze Zeit darum geht, einen gefährlichen Mörder zu fassen. Ein solcher Kontrast ist für diese Art des Kriminalromans genrespezifisch und gestattet dem Leser Wohlbehagen und Spannung zugleich.

Sie sehen also, wie wichtig die atmosphärische und emotionale Grundierung des Textes durch die Schilderung des Handlungsortes sein kann und wie sehr und auf wie unterschiedliche Weise sie die Erwartung und Lesehaltung des Rezipienten steuert.

Als ein Beispiel aus meinen eigenen Büchern hier die ersten zwei Seiten von „Man darf mit dem Glück nicht drängelnd sein“ – bedenken Sie dabei immer, dass das Buch sofort im Anschluss in einem durchaus konfliktreichen deutschen Familienalltag in einer Scheidungsfamilie weitergeht.

(Lesung Text 1)

Ganz ähnlich bin ich bei einem neueren Buch, „Skogland“, vorgegangen, in dem auf den ersten fünf Seiten durch die Schilderung eines königlichen Begräbnisses in einem mysteriösen Skogland hoffentlich schon eine Erwartungshaltung geweckt wird, die dann über die ersten Kapitel trägt, die in einem sehr durchschnittlichen deutschen Jugendalltag spielen.

Mit einem Handlungsort, der dann anschließend aber überhaupt nichts mit der durch ihn evozierten Erwartung zu tun hat, verärgern wir verständlicherweise den Leser. Bei den Brücken von Venedig erwarte ich einen historischen Roman über den Dogen, einen Gegenwartsroman, in dem der Verfall der Stadt eine Rolle spielt, verarmter oder auch gerade nicht verarmter Adel, Tourismus vielleicht: Wollte ein Autor hier stattdessen, sagen wir, einen Roman über einen Buchhalter und seine Leidenschaft für die Dalmatinerzucht ansiedeln, in

dem es schlicht darum geht, dass der Buchhalter die Hundesteuer nicht mehr zahlen kann oder dass seine Frau droht, auszuziehen, weil ihr die Hunde in der engen Wohnung zu viel werden, er müsste sich schon sehr anstrengen. **Denn Ort und Handlung müssen sich gegenseitig spiegeln**, müssen von Bedeutung für einander sein. Im besten Fall kann der Ort Symbol sein für wichtige Aspekte des Textes, ähnlich wie wir das von der Wettersymbolik kennen, die uns als erfahrenen Lesern oft schon so abgelutscht erscheint, dass wir es kaum ertragen, wenn das Schicksal ausgerechnet bei einem Gewitter anklopft, der Regen ausgerechnet dann von einem bleigrauen Himmel fällt, wenn es dem Protagonisten schlecht geht oder wir auf eine Wende hoffen dürfen, wenn die Wolken sich endlich verziehen. Ganz so abgenutzt ist die Ortssymbolik noch nicht – die enge Bergschlucht symbolisiert vielleicht die geistige, auch moralische Begrenztheit des Lebens dort, mangelnde Offenheit; beim Aufbruch in ein neues Leben erfährt der Protagonist dagegen vielleicht die Weite einer Küstenlandschaft. (Sie merken, dass sich hier bei mir als Küstenbewohnerin gewisse patriotische Gefühle mit ästhetischen überlagern könnten.) Es ist ja kein Zufall, dass meine Scheidungsgeschichte, deren Anfang ich Ihnen gerade vorgelesen habe, also die Geschichte über eine zerbrochene Familie und den Versuch der Kinder, sich damit zu arrangieren und eine neue Form von Familienglück zu entdecken, in der wohl heimeligsten Umgebung spielt, die für mich vorstellbar ist und die stärker als alles andere das Gefühl von Heimat, von zu Hause transportiert: Auf einer schwedischen Waldlichtung, in einem kleinen roten Holzhaus unter Birken.

Und wie der Handlungsort in seiner Atmosphäre, wie oben beschrieben, gezielt kontrastierend zum Genre, zur Erwartung des Lesers genutzt werden kann, so ist dies natürlich auch in seiner symbolischen Funktion möglich: Ein Aufbruch, innere Befreiung gerade im engen Tal, die Weite des Meeres kontrastiert mit geistiger Enge; oder, wie bei mir in den Geschichten vom Möwenweg, eine Reihenhausneubausiedlung – für mich der wirklich idyllischste Ort auf Erden – als Schauplatz für eine durchgehaltene Idylle. Denken Sie, zum Kontrast, an die Bullerbü-Bücher, die ja das explizite und in Überschriften, Figuren, Sprache, Figurenkonstellation, sogar Handlungselementen sonst ständig zitierte Vorbild dieser Reihe sind. Hier findet die Idylle eben gerade an einem idyllischen Ort statt, in drei einsamen kleinen fallunroten Häusern im schwedischen Wald.

Noch einmal kurz zusammengefasst: Ein Ort, der in Bezug auf die Textaussage oder das Genre nur Deko ist, betrügt ebenso wie jede andere Art von Deko in der Literatur den Leser, der unbewusst mit jedem rezipierten Textdetail automatisch eine durch Vorerfahrungen

gesteuerte Erwartung verknüpft. Der Ort muss, wie alles andere im Text, eine Beziehung zur Handlung und zur Aussage haben.

Eine weitere wichtige Funktion von Handlungsräumen kann ihre **Rolle bei der Charakterisierung von Personen** sein. Wir alle sind, egal, was wir gerne glauben möchten, in wichtigen Zügen unserer Persönlichkeit zu erschließen daraus, wie wir uns kleiden, uns schminken, die Haare tragen, unsere Wohnung einrichten. All dies hat eine semiotische Funktion und sagt darüber hinaus in einer Zeit, in der Designermöbel auch bei IKEA zu haben sind und altenglische Vitrinen in den großen Möbelhäusern am Stadtrand, nicht nur etwas aus über unser Budget, sondern vor allem über unsere Vorlieben und Relevanzstrukturen. Wie meine Wohnung eingerichtet ist, wo sie liegt, wie aufgeräumt, wie sauber sie ist, Türen offen oder geschlossen, Blumen ja oder nein: All das charakterisiert mich als Person schon ein ganzes Stück weit. Ein Mensch, der im wenig reizvollen Bochum-Wattenscheid arbeitet, aber täglich das Pendeln ins landschaftliche schöne Münsterland auf sich nimmt, um wenigstens am Feierabend Weite und Landschaft um sich zu haben, ist ganz sicher eine andere Persönlichkeit als sein Kollege, der für einen kurzen Weg zur Arbeit lieber den Blick auf vierspurige Straßen und alte Zechentürme in Kauf nimmt. Schildere ich das Wohnumfeld einer Person, so schildere ich die Person selbst, und das Wunderbare daran ist, dass ich sie nicht explizit charakterisieren muss, sondern die Schlussfolgerungen dem Leser überlassen kann.

Wieder möchte ich Ihnen das am Beispiel eines meiner Bücher deutlich machen. In „Der Prinz und der Bottelknabe“ geht es um zwei Jungen, die am Achten Achten, acht Uhr acht in der selben Sekunde in der selben Stadt – nämlich Hamburg – in sozial völlig konträren Verhältnissen geboren werden und bei einer zufälligen Begegnung beschließen, für eine Weile die Rollen zu tauschen.

Deutlich wird der soziale Unterschied schon im jeweils ersten Satz der beiden Handlungsstränge. Bei Calvin Prinz heißt es:

„Es war an einem der wenigen sonnigen Hochsommertage des Jahres, als am frühen Morgen auf dem Flur *der eleganten kleinen Privatklinik* ein etwas fülliger Herr mit schon schütter werdendem Haar und in sportlicher Designerkleidung mit fliegenden Fingern nach Münzen suchte....“(S.5)

Bei Kevin Bottel dagegen:

„Zur gleichen Zeit trat am anderen Ende der Stadt ein sehr junger Mann in sehr alten Jeans aus der großen Drehtür *des Allgemeinen Krankenhauses...*“(S.7)

Dass Vater Prinz wohlhabender ist als Vater Bottel – wenn auch noch nicht, in welchem Umfang – wird ein erstes Mal schon hier angedeutet.

In welchen Verhältnissen die Bottels leben, zeigt sich aber – ohne dass ich explizit etwas über ihre finanzielle Situation sagen müsste – auch deutlich an folgendem Satz Kevins:

„Im Treppenhaus roch es wie immer und ich beeilte mich, nach oben zu kommen. Ich möchte wirklich gerne wissen, wer da immer in die Ecken pinkelt. Zuerst hab ich gedacht, es ist vielleicht eine von den vielen Katzen aus der Kellerwohnung, aber jetzt glaube ich doch, dass es der alte Schuster ist, der ganz oben wohnt. Wenn der von seinen Sauf Touren zurück kommt, schafft er es ganz einfach nicht mehr die ganze Treppe hoch.“ (S.35)

Verstärkt wird dieser Eindruck dann später durch die Beschreibung Calvins, der mit Kevin die Kleidung getauscht hat und nun zu seiner ersten Nacht in der Tauschfamilie unterwegs ist. (Text 2).

Dass es den Bottels finanziell dreckig geht, und wie dreckig sogar, muss danach nicht mehr gesagt werden.

Noch etwas anderes wird aber in unserem Zusammenhang bei der Kontrastierung beider Passagen deutlich: **Die Beschreibung eines Ortes erzählt dem Leser nicht nur etwas über den Ort und seine Bewohner, sondern ebenso über denjenigen, der den Ort schildert.** Die Knappheit und der Gleichmut, mit dem Kevin sich quasi im Vorübergehen über die Katzenpisse im Treppenhaus äußert, steht im deutlichen Gegensatz zur ausführlichen Schilderung durch den wohlhabenden Calvin, und das liegt daran, dass die Umgebung für Kevin Alltag und für Calvin vollkommen neu ist, es macht also auch die soziale Diskrepanz der beiden Erzähler deutlich. So eine Umgebung hat Calvin noch niemals erlebt, er hätte sie in seinem eigenen Umfeld nicht einmal für möglich gehalten. Trotzdem ist seine Beschreibung aber vor allem sehr deskriptiv, neugierig, verblüfft und weniger ex- oder implizit abwertend, was ja durch den Einschub weniger Wendungen oder Adjektive problem- und bruchlos möglich gewesen wäre. **Diese Haltung charakterisiert also auch die Erzählerpersönlichkeit, nicht nur ihren sozialen Status.**

Das gilt nicht nur für den Ich-Erzähler wie in diesem Buch, in der personalen Erzählung wäre eine indirekte Charakterisierung der Perspektivfigur auf diese Weise natürlich haargenau so gut möglich. In dem Buch „Die Medlevinger“ kommen zwei Kinder aus der fantastisch-mittelalterlichen Welt der Medlevinger ins Hamburg der Gegenwart; und obwohl nicht in der ersten Person erzählt, lehrt uns diese Schilderung der Hamburger Straßen mehr über die Perspektivfigur, ihre bisherigen Erfahrungen und ihre Weltsicht, als über den Ort. (Text 3)

Ähnlich sagt auch die Wohnumgebung nicht nur etwas über den sozialen Status der Bewohner, sondern über ihre Persönlichkeit aus, so etwa die Beschreibung der Küche der Bottels:

„Hinter der ersten Tür lag die Küche. In den Schrankfronten aus weißem Plastik hätte man sich spiegeln können und alle Oberflächen waren freigeräumt und blank. An der einzigen freien Wand hing ein Werbekalender aus der Apotheke. Ich wäre jede Wette eingegangen, dass Momma unsere Küche alleine nie so ordentlich hingekriegt hätte.“ (S.73)

Was erfahren wir also über die allein erziehende Frau Bottel? Dass sie offenbar alles tut, um für sich und ihre Kinder mit minimalen Mitteln ein behagliches Wohnumfeld zu schaffen, wie sie es eben versteht. Man mag von kitschigen Puzzeln an den Wänden halten, was man will, die dahinter stehende Sehnsucht, auch der Stolz auf die vollbrachte Leistung wird doch deutlich; zudem ist eine Mutter, die – vielleicht sogar mit den Kindern gemeinsam – offenbar gerne puzzelt, eine vollkommen andere Frau als eine Mutter, die jede wache Stunde vor dem Fernseher oder an der Flasche verbringt, auch wenn wir ihren Kunstgeschmack vermutlich nicht teilen; und dass sie ihre armselige Küche zum Glänzen bringt, nimmt uns ebenso für sie ein. Bevor sie aufgetaucht ist, haben wir ein Bild von Mutter Bottel, und dazu musste ich nur ihre Wohnung beschreiben; auf diese Weise war es nicht nötig – was ja ziemlich grauenvoll gewesen wäre - ausdrücklich zu sagen, dass sie sich bei allem Elend doch verzweifelt um ihre Kinder bemüht, dass sie ordentlich, sauber und fleißig ist

Ganz anders dagegen das Bild, das wir von Steffens Mutter aus „Ich ganz cool“ bekommen – wobei hier natürlich auch die gänzlich andere Sprache des Erzählers für unseren Eindruck eine große Rolle spielt.

(Text 4) Chaotisch, schlampig, ständig vor dem Fernseher: Zumindest der Verdacht entsteht schon an dieser Stelle und gibt dem Leser erste Hinweise, was er von Steffens Mutter zu erwarten hat.

Bisher habe ich darüber gesprochen, wie die Beschreibung des Handlungsortes genutzt werden kann, um beim Leser bestimmte Erwartungen zu wecken oder Figuren zu charakterisieren; darüber hinaus aber **kann eine Emotionen auslösende Ortsbeschreibung den Leser natürlich ganz generell an einen Text binden**. Wenn es dem Autor gelingt, im Leser konkrete Vorstellungen zu wecken, sich geradezu dort zu fühlen, indem er den Text mit eigenen Assoziationen füllt, dann habe ich eine kaum zu überbietende Leserbindung an meinen Text erreicht – denken Sie etwa wieder an das Beispiel des Menschen, der immer

schon nach Venedig wollte und sich diesen Wunsch jetzt durch die Lektüre eines Buches erfüllt.

2.

Überlege ich als Autorin vor dem Schreiben eines Textes diese Fragen also präzise und setze den Handlungsort dann gezielt als Instrument der Rezeptionssteuerung ein?

Ich kann natürlich nicht sagen, wie es anderen Autoren damit geht, aber für mich ist es mit dem Handlungsort haargenau so wie mit unendlich vielen anderen Aspekten eines Textes: Natürlich mache ich mir in der Planungsphase über diese Fragen – manchmal mehr, manchmal weniger, das hängt vom Text ab – meine Gedanken; ein allzu genau kalkulierter, bis ins Detail in der Planung durchgestylter Text wird aber nach meiner Erfahrung dann jedes Mal platt, kalt, oberflächlich. Eine zu genaue Planung hindert mein Unterbewusstsein daran, beim Schreiben in Schwung zu kommen, und das Unterbewusstsein des Autors – und nicht nur das des Autors! – ist ja häufig sehr viel klüger als sein Bewusstsein. Es genügt also, dass mein Bewusstsein um all diese Dinge den Handlungsort betreffend weiß – mein Unterbewusstsein wird sie dann schon an der passenden Stelle an die Oberfläche spülen. Ich kann es ja ohnehin nicht daran hindern, mir die Bilder zuzuspielen, die es will. Hören Sie dazu Astrid Lindgren:

„Es begann in Kristins Küche, als ich ungefähr fünf Jahre alt war. (...) Kiristin war mit unserem Kuhknecht verheiratet und, was wichtiger war, sie war Edits Mama. Diese Edit – gesegnet sei sie jetzt und allezeit - las mir das Märchen vom Riesen Bam-Bam und der Fee Viribunda vor und versetzte meine Kinderseele dadurch in Schwingungen, die bis heute noch nicht ganz abgeklungen sind. In einer seit langem verschwundenen, armseligen kleinen Häuslerküche geschah dieses Wunder, und seit jenem Tag gibt es für mich in der Welt keine andere Küche.“

Wann immer in ihren Büchern eine Küche auftaucht, ist es, das sagt Astrid Lindgren auch noch an anderer Stelle, diese eine, ist es in ihrer Vorstellung Kristins Küche. Offenbar war der Eindruck, den Edits Märchenvortrag bei der fünfjährigen Astrid auslöste, so stark, dass von nun an jedes Mal, wenn die erwachsene Astrid das Wort „Küche“ schrieb oder dachte, dies die erste Assoziation war, und das war bewusst eben auch nicht zu steuern: Kristins Küche ist die Küche in Bullerbü und auf Saltkrokan, die Küche in Lönneberga und in der Krachmacherstraße, die Küche bei Karlsson und die Küche bei Kalle Blomquist. Es gibt ja – und sollen wir das nun nach der oben zitierten Äußerung für einen Zufall halten – eine ganze Menge Küchen bei Astrid Lindgren.

Wir Leser dagegen werden vor unserem inneren Auge jeweils eine andere Küche sehen, unsere gegenwärtige oder die Küche unserer Kindheit, vielleicht auch eine Küche, die mit uns gar nichts zu tun hat. Wie mit allem in der Literatur, so ist es auch mit den Orten: Erst im Kopf des Lesers vervollständigt sich der Text, in jedem Kopf unterschiedlich, und in keinem vermutlich so wie in dem des Autors. Weshalb ein Buch, aber das ist eine Binsenweisheit, ja immer ebenso sehr der Text des Lesers wie der des Autors ist.

Ich habe überlegt, ob es mir geht wie Astrid Lindgren, nicht nur in Bezug auf Küchen, und dabei ist mir bewusst geworden, dass es mit den Orten ist wie mit den Menschen in meinen Büchern: Ich bin keine besonders visuell orientierte Autorin. Ich kenne zwar das Aussehen meiner Figuren, soweit es für ihre Persönlichkeit oder die Handlung wichtig ist, sonst weiß ich nichts, nicht einmal die Haarfarbe. (Für Illustratoren ist das natürlich besonders praktisch) Haargenau so ist es auch mit dem Handlungsort. Manchmal spült mein Unterbewusstsein beim Schreiben Bilder nach oben, die dann aber keineswegs immer ausformuliert in den Text übernommen werden müssen: Sie bilden einfach nur eine Folie in meinem Kopf für einen Dialog, eine Handlungssequenz, den Leser muss ich nicht damit belasten, solange der Ort keine weitere Bedeutung für die Geschichte hat. So habe ich bei meinen ersten Büchern z.B. über derartige Fragen niemals nachgedacht – natürlich haben die Geschichten alle „irgendwie“ in Hamburg gespielt, ausgesprochen wird das nie. (Das ist ganz anders als z.B. bei Christine Nöstlinger, durch deren Bücher man Wien ganz gut kennen lernen kann.) Wer in Hamburg lebt, wird natürlich manches erkennen, etwa, wenn vom Großensee die Rede ist oder vom Schmetterlingsgarten, Orte, die in den Gesprächen der Kinder, nicht aber als Handlungsorte auftauchen.

Andererseits habe ich aber auch schon mehrfach erlebt, dass ein bestimmter Ort oder eine bestimmte Landschaft in mir den Wunsch ausgelöst hat, darüber zu schreiben: Bei dem Schweden von „Man darf mit dem Glück nicht drängelnd sein“ war das so oder bei dem Tunesien in „Moppel wär gern Romeo“, einem ganz bestimmten Ostseestrand in „Lena fährt auf Klassenreise“ oder bei der Speicherstadt in Hamburg, die in den „Medlevingern“ eine Rolle spielt, vor allem aber bei der Barkasse, auf die Line mit ihrem Vater zieht in diesem Buch und deren Vorbild die 15m lange Barkasse aus dem Jahr 1926 ohne Lenkhilfe war, auf der ich vor vielen Jahren auf der Elbe, klein zwischen Ozeanriesen, meinen Bootsführerschein gemacht habe, und die sie bis heute immer noch an haargenau der Stelle finden können, an der sie im Buch festgemacht hat.

Sie merken an diesen Beispielen, dass es zwar vielleicht die Attraktivität eines Ortes ist, die den Schreibwunsch auslöst, noch viel wahrscheinlicher aber die Situation, in der der

Ort mir begegnet. Alle vier eben von mir genannten Beispiele verweisen auf Sondersituationen, auf Auszeiten vom Alltag, vielleicht auch auf Zeiten besonders intensiven Glücksempfindens. Wie bei Lindgrens Küche ist es vermutlich vor allem das mit der Wahrnehmung eines Ortes verbundene Glücksgefühl, das ihn in meinem Gedächtnis so präsent macht und den Wunsch zu schreiben auslöst.

Ich glaube darum, dass es einen großen Unterschied macht, ob ich einen Ort auf Recherchereise quasi akribisch durchstreife, um mir für eine Geschichte die passenden Schauplätze zu suchen, oder ob ich ihn einfach so, ohne berufliche Hintergedanken, als Schauplatz meines Lebens erlebe und er so die Chance hat, einfach auf mich zu wirken. Lebendiger, auch von größerem emotionalen Gehalt, vermute, ich, wird die Schilderung einer Landschaft oder eines Ortes sein, durch die ich nicht detailversessen mit Block, Stift und Kamera gelaufen bin. Denn es sind dann nicht die Einzelheiten, die auf mich wirken, es ist vor allem die Atmosphäre insgesamt – die natürlich durch das Zusammenspiel der Details ausgelöst wird - die mich beeindruckt; und ich vermute, dass es darum auch leichter ist, diese Atmosphäre im Text wiederzugeben. (Text 5, Text 6)

Diese persönliche Wahrnehmung aber fehlt mir, wenn ich z.B. eine phantastische Geschichte, auch eine in der fernerer Vergangenheit angesiedelte Geschichte schreibe. Alles, was hier im Schreibprozess als Ortsvorstellung spontan aus dem Unterbewusstsein auftauchen könnte, geht nicht auf meine realen Erfahrungen, sondern auf Bücher, Filme, meinetwegen auf Computerspiele zurück. Nicht nur der Ort, auch die Figuren, ihr Verhalten, ihre Gefühle und Gedanken stammen daher in dieser Situation aus zweiter Hand, und beim Autor werden nicht die selben realistischen Assoziationen wachgerufen wie bei einem realistischen Text. Wenn ich z.B. einen Sonntagsausflug mit der Familie (zwei Kinder auf der Rückbank) im heißen Auto und womöglich im Stau schildere, dann weiß ich aus häufiger und grässlicher Erfahrung - und es fällt mir beim Schreiben wieder ein -, wie es dabei riecht, wie es sich anfühlt, wie die verschiedenen Personen reagieren, wie die vorbeiziehende Landschaft durch das Fenster aussieht und was sie beim einen oder anderen Passagier an Reaktionen auslöst, wie sich allmählich ein Gefühl von Unwohlsein, Unmut, dann von Wut aufbaut, usw. Meine Figur wird, wenn sie im Auto sitzt, vielleicht nicht so reagieren, wie ich in einer vergleichbaren Situation reagiere, aber ich besitze doch einen reichen Fundus an Gefühlen und Erfahrungen, aus denen sie schöpfen kann und die beim Schreiben spontane Assoziationen auslösen, die Figur und Handlung dann, z.T. sogar gegen meine Planung, weiter entwickeln. Ganz anders geht es mir, wenn ich in einer fantastischen Geschichte den Flug in einer Raumkapsel schildere, den ich nie erlebt habe: Wie riecht es in einer

Raumkapsel, um Himmels Willen, und welche Assoziationen tauchen bei meinen Figuren bei diesem Geruch auf? Welche Geräusche gibt es, welche körperlichen Gefühle stellen sich ein? Ortsbeschreibungen wie die mit ihnen verknüpften Schilderungen von Personen und Handlungen bleiben dadurch, wenn ich nicht sehr aufpasse, notwendig ein wenig flach.

Wie verworren die Verwendung von selbst erlebten Orten allerdings sein kann, zeigt ein Beispiel aus meinem im zuletzt erschienenen Buch „Skogland“, das zum großen Teil in einem fiktiven, von der Landschaft her aber deutlich skandinavisch geprägten Land spielt. Wer schon einmal in Schweden war, wird sofort bemerken, dass dieses Land hier Vorbild war; allerdings können sich durchaus – und das passiert mir auch bei anderen Büchern, das passiert mir selbst bei der Schilderung einer Wohnung – verschiedenen Orte merkwürdig vermischen. Am Ende des Buches spielt der Showdown in einer kleinen Stadt namens Sarby: Schweden spielte hier für mich beim Schreiben – warum auch immer! – plötzlich keine Rolle mehr, bei der Suche nach einem – natürlich skandinavisch klingenden – Ortsnamen fiel mir als erstes Karby ein, ein kleines Dorf im dänisch geprägten Norden Schleswig-Holsteins, und so lieh ich mir seinen Namen und veränderte ihn nur gerade ein kleines Bisschen. Bei der *Beschreibung* des Ortes allerdings geisterte vor meinem inneren Auge dann keineswegs dieses Karby herum, sondern Lütjenburg, eine andere Kleinstadt in Schleswig-Holstein, in der ich vor vielen, vielen Jahrzehnten während des Lehrerstudiums mein Schulpraktikum absolviert habe. (Sie bemerken wieder die Sondersituation!) und dessen Marktplatz (natürlich keineswegs bewusst von mir so geplant) in „Skogland“ das Vorbild für den Marktplatz von Sarby abgibt.

3.

Nun war meine Aufgabe ja eigentlich, etwas über die Bedeutung des Handlungsraumes speziell in der Kinderliteratur zu schreiben, ich habe aber bisher über seine Bedeutung in der Literatur ganz generell gesprochen, die Beispiele dann allerdings, denn etwas anderes habe ich ja schlichtweg nicht anzubieten, sämtlich aus der Kinderliteratur genommen.

Der Grund ist einfach: Alles, was ich bisher gesagt habe, gilt in meinen Augen für Kinder- und Erwachsenenliteratur gleichermaßen. Nur in zwei Punkten gibt es Unterschiede, die der Autor beim Schreiben von Kinderbüchern berücksichtigen sollte.

Während erwachsene Leser in Orts- und Landschaftsbeschreibungen geradezu schwelgen können, Autoren damit also auch ein wunderbares Mittel des Stimmungsaufbaus besitzen, haben Kinder davon sehr schnell die Nase voll. Geradezu ein Topos ist es ja unter

Menschen, die in ihrer Jugend Karl May gelesen haben, darauf hinzuweisen, dass man die Landschaftsbeschreibungen aber jedes Mal zügig überblättert habe, und ich spreche da aus eigener Erfahrung. Übrigens sind die Landschaften bei Karl May, sei es nun der Wilde Westen der USA oder irgendeine Wüste im arabischen Raum, eben genau das, was für mich ein fantastisches Setting wäre: Nicht-erfahrene, sondern angelesene Landschaft, weil Karl May, wie jeder weiß, diese Gegenden nie in seinem Leben besucht hat. Nicht einmal Filme hatte er gesehen! Vielleicht ist das ein zusätzlicher Grund, warum diese ausgiebigen Schilderungen einfach von niemandem, den ich bisher kennen gelernt habe, ertragen werden konnten. Vor allem aber liegt es wohl daran, dass Kinder sich bei Landschaftsbeschreibungen schnell langweilen.

Trotzdem brauche ich auch, und das sogar schon für jüngere Kinder, Beschreibungen des Ortes, brauche sie einerseits, um deutlich zu machen, wo wir uns gerade befinden, andererseits aber auch, ebenso wie bei Erwachsenen, um Stimmungen zu erzeugen. Allerdings werde ich mich hier kürzer fassen und auch im Ton die Zielgruppe im Blick haben.
(Text 7)

Sie merken, wie einfach hier die Sprache ist, wie kurz die Beschreibungen; meine kluge Lektorin hat mir sogar noch einen Satz weggekürzt. Sie merken auch, dass die Beschreibung hier, anders, als bei manchen der früheren Beispiele aus Texten für ältere Leser, ganz für sich steht und nicht mit Dialog durchsetzt ist. Der Grund hierfür ist das Alter der Leser. Ich glaube, dass es für sehr junge Leser sehr viel einfacher ist, wenn verschiedenen Textelemente, die wir für Ältere immer möglichst elegant verknüpfen würden, separat dargestellt werden, so dass der Leser sich nicht die Mühe machen muss, das eine aus dem anderen herauszuklauben.

Ein weiterer Unterscheidungspunkt ergibt sich aus dem Erfahrungshintergrund des lesenden Kindes, ohnehin ein wichtiger Aspekt, in dem sich die Möglichkeiten von Kinder- und Erwachsenenliteratur unterscheiden. Während ich beim lesenden Erwachsenen zunächst einmal grundsätzlich davon ausgehen kann, dass sich sein Erfahrungshintergrund in wesentlichen Bereichen nicht sehr von meinem eigenen unterscheidet, ein bestimmtes Grundwissen also voraussetzen kann, muss ich, wenn ich für Kinder schreibe, immer davon ausgehen, dass ihnen bestimmte Erfahrungen - seien es Lebens-, seien es Leseerfahrungen - noch fehlen, dass sich also auch bestimmte Assoziationen bei ihnen überhaupt gar nicht einstellen können. Dass ich aus dem Wort „Privatklinik“ - sie erinnern sich an die ersten Sätze von „Prinz und Bottelknabe“ - auf einen wohlhabenden Patienten schließen kann, ist für jüngere Kinder keineswegs selbstverständlich; und auch Genreerwartungen haben sich u.U., einfach weil noch nicht genügend Texte der verschiedenen Genres gelesen wurden, noch

nicht bilden können, so dass ich im Prinzip mit der Verbindung zwischen Handlungsraum und Genre, Handlungsraum und etwaiger symbolischer Bedeutung, Handlungsraum und Charakterisierung von Personen anders umgehen muss als in einem Buch für erwachsene Leser.

Am Grundsätzlichen ändert das nichts. Und das Grundsätzliche ist, und das ist jetzt hoffentlich deutlich geworden: Räume sind eben keine Schäume. Auch nicht in Kinderbüchern.