

## RECHERCHE ALS POETOLOGISCHE KATEGORIE

### Die Entzündung des narrativen Motors

*Der heilige Geschichtenerzähler Narada, ein Hansdampf in allen altindischen Epen, sagte einmal zu den manasaputras, den Söhnen des Denkens: Wie könnt Ihr erschaffen, wenn ihr selber noch ein Nichts seid? Reist zuerst um die Welt, bildet Euch eine Vorstellung von ihr, dann könnt Ihr mit Urteilskraft schöpfen. Die Söhne des Denkens stimmten zu und brachen auf. Seitdem hat sie niemand mehr gesehen.*

#### 1. Wieso Recherche?

Als James Joyce in Trieste lebte, schrieb er seinem Bruder, dieser möge überprüfen, ob ein gewisses Pub die Hausnummer 16 oder 18 trage. Es mag erstaunen, daß gerade Joyce, des Naturalismus eher unverdächtig, solche Mühe auf sich genommen haben sollte, um ein so klitzekleines Detail zu erfahren. Derart bürokratisch anmutende Genauigkeit scheint überflüssig, wirkt beinahe lächerlich. Doch nehmen wir einmal an, daß auch ein Meister der Dekonstruktion wie Joyce, der die einfache Affirmation von Sprache und Wahrnehmung in Frage stellte, überzeugt war, Ziegel und Steine der existierenden Welt benutzen zu müssen, um seine alternative Vision zu errichten. Nehmen wir an, daß ohne diesen Glauben an die Notwendigkeit des genau beobachteten und benannten Details sein narrativer 12-Zylinder-Motor nicht angesprungen wäre. Ohne zu wissen, wo sich dieser betreffende Pub befand, hätte er ihn nicht betreten können, hätte er die Werbung an der Wand nicht entdeckt für "Plumtree's potted meat ... stuck under the obituary notices". Er hätte sich nicht in die Gedanken von Leopold Bloom hineingehört, wie sie von Schinken zu Kannibalen, von Missionaren zur Reinheit der Religion mäandern. Denn erst wenn der Tisch solide auf vier Beinen steht und mit Bedacht und Vorbedacht gedeckt ist, können die Geschmacksnerven Kapriolen

schlagen: "Peace and war depend on some fellow's indigestion. Religions. Christmas turkeys and geese. Slaughter of innocents. Eat, drink and be merry. Then casual wards full after. Heads bandaged. Cheese digests all but itself. Mighty cheese." Ein Trampolin erlaubt die wundersamsten Phantasiesprünge, aber wäre es nicht an einem Rahmen befestigt und stünde es nicht auf festem Boden, der dreifache Salto mit doppelter Drehung würde mit einem Halsbruch enden. Pubs werden im 'Ulysses' acht Mal erwähnt. Eines davon heißt Davy Byrne's, alle anderen bleiben namenlos. Und kein einziges Mal wird die Adresse angegeben. Wenn die Imagination erblüht ist, erweist sich die Information als redundant.

## 2. Die Tugenden der Recherche

### *Des Autors Abflug*

In der Literatur wie auch in der Kriminologie können unauffällige Details die Wende einleiten. Don DeLillo hat in einem helllichtigen Essay den anfänglichen Impuls für seinen Roman *Underworld*, ein Panorama amerikanischer Zeitgeschichte, beschrieben. Es fällt schwer zu glauben, daß dieser ambitionierte, weitgefaßte Roman von einem kurzen Zeitungsartikel ausging, der an das dramatische Endspiel der 'World Series' im Baseball 1951 erinnerte. Einige Wochen später beschloß DeLillo mehr über dieses Spiel, an das ihn eine wichtige Kindheitserinnerung verband, herauszufinden. Als er die Titelseite der New York Times vom 4. Oktober 1951 aufschlug, sah er zwei gleichgewichtige Aufmacher. Auf der linken Seite stand: GIANTS CAPTURE PENNANT (womit der Sieg der Baseballmannschaft aus New York gemeint war), auf der rechten stand: SOVIETS EXPLODE ATOMIC BOMB. In dem Kellerraum einer örtlichen Bibliothek war das Interesse des Autors plötzlich geweckt. Einige Tage später fand er heraus, daß Berühmtheiten wie Frank Sinatra, Jackie Gleason und Edgar Hoover beim Spiel anwesend gewesen waren. DeLillo spricht in diesem Zusammenhang von 'combustibility', also von 'Entzündung'. Die Namen der Prominenten zeigten in verschiedene

biografische Richtungen, die drei Männer wurden zu “Vorboten von Themen und Figuren.” Autoren leben mit Ideen, Motiven und Absichten, die oft vage und unbestimmt sind. Sie sind wie Methanwolken – es bedarf eines Funken, damit sie explodieren, ein Urknall ins Schaffen.

Ähnlich erging es mir mit Richard Francis Burton, der mich seit meiner Kindheit begleitet hat. Ich hatte schon jahrelang darüber nachgedacht, wie man einen Roman über transkulturelle Bewegungen schreiben könnte, aber erst als ich in einer der Biographien von einer nebensächlichen Begebenheit in Kairo las, wurde die Verwandlung von Thema und Stoff in Fiktion für mich sichtbar ...

*Die britischen Offiziere sitzen auf der Veranda. Ein blühender Garten entfernt von der Straße. Etwas erhöht, mit Blick auf das Bizarre. Sie trinken Bier, das nicht schäumt. Es gibt keine bessere Zuflucht als das Sheppard Hotel. Nicht in Kairo. Einer unter ihnen wird an diesem Abend einen ausgeben. Er ist befördert worden. Drei mal Hoch auf ihn. Die Offiziere haben einige Tage zu durchwarten, bevor sie von Suez aus ein Schiff besteigen, das sie zu ihrem Regiment nach Bombay zurückbringt. Sie wissen nicht viel über dieses Land, aber die Menschen, die sind hier genauso aufdringlich wie in Indien. Ein und dasselbe Material. Kein Rückgrat, kein Kraft, außer wenn sie handeln und wenn sie betteln. Wenigstens im Sheppard ist man sie los. Müßte man meinen, aber dieser Lump, was nähert der sich ihrem Tisch, und die Wache, was macht die Wache? Sie starrt zur Straße, als hätte sie nichts gesehen. Nicht zu glauben. Er kommt näher, dieser Lump. Er will was von ihnen. Natürlich will er was. Nicht zu überhören, diese abscheuliche Stimmlage, weinerlich und unterwürfig. Hau ab. Der versteht doch kein Englisch. Hau ab, bevor ich Dir in die Zähne trete. Dem mußst Du es anders begreiflich machen. Es ist widerwärtig, so nahe ist dieser Bettler an sie herangetreten. Die Drohung mit der offenen Handfläche scheint ihm nichts auszumachen. Merkwürdig, er stinkt gar nicht. Wenigstens*

*das. Er lehnt sich über ihren Tisch, was erlaubt der sich!, er blickt einem von ihnen in die Augen. Aus nächster Nähe. Du Schwein, der Offizier ist erregt. Ich werde es Dir zeigen. Und er greift nach dem Überhang des Bettlers. In die Leere. Der Bettler hat sein Handgelenk gepackt. So schnell, sie haben es kaum gesehen. Es ist still am Tisch, einige eingefrorene Augenblicke lang. Bis der Bettler zu lachen beginnt. Stühle rücken, einer der Offiziere ist schon aufgesprungen, ein anderer streckt die Fäuste aus, da sagt der Bettler etwas, das sie alle verstehen. Verflucht noch einmal, Hawkins, ist das Deine Art, einen Kameraden zu begrüßen, den du zwei Jahre nicht gesehen hast? Das ist ja nicht die Möglichkeit. Hawkins erkennt die Stimme, diese unverwechselbare Stimme. Richard, du alter Schurke. Der Bettler läßt das Handgelenk fallen und salutiert in das pralle Gelächter hinein, und sie alle springen auf, und sie schütteln heftig die Hand des Bettlers, der ein Kamerad ist, den sie fast schon vergessen hatten. Sie schütteln eifrig seine Hand, und Hawkins wiederholt ein ums andere Mal, daß er ihn nie und nimmer erkannt hätte. Du hast uns wirklich reingelegt, sagt einer der anderen Offiziere, und trotz der allgemeinen Heiterkeit bleibt ein Rest Vorwurf zurück.*

So weit, so verbürgt – in etwa. Der Satz des Offiziers, der auch von einem anderen Biografen bestätigt wird, ging mir nicht mehr aus dem Sinn: “By Jove, Dick. For one moment there I thought you were a nigger.” Die Entzündung lag in der Luft. Die dramatische Wendung, die doppelte Identität und die existentielle Frage, die sich aus diesem Satz ergibt: wie kann eine vielfältige, vielseitige Identität in einer Welt der Dichotomien überleben? Natürlich würde Burton seine Kameraden aus dem Ghetto des Hotels herauslocken, er würde ihnen etwas zeigen wollen, und das barg gewisse Risiken in sich ...

*Es ist nicht mehr so heiß, sagt der Bettler, der Kamerad. Laßt uns einen kleinen Spaziergang machen. Habt Euch nicht so, Ihr seid in guten Händen. Sie betreten die Straße und folgen ihrem verlumpten Kameraden. Jetzt, da*

*sein Auftrag erfüllt ist, könnte er doch wieder Uniform anlegen. Man schöpft den Verdacht, daß es ihm Spaß bereitet, in diesem lächerlichen Gewand herumzubreiten. Er führt sie in den Bauch des Basars. Sie folgen widerwillig. Sie erreichen eine offene Fläche, die Verlängerung einer Kreuzung. Ein ungezügelter Garten, von keinem Zaun eingefasst. Von Männern besetzt, die etwas jaulen zu einem primitiven Rhythmus. Musik kennen diese Leute nicht. Einige der Männer verrenken sich. Auf einmal, so wie er neben ihnen steht und das Schauspiel beäugt, tritt ihr Kamerad zu diesen Männern, und schon bewegt er sich im Einklang mit ihnen, atmet wie sie, wiederholt ihr Gekrächze und wirbelt, als sei er einer von ihnen. Es ist erstaunlich. Unglaublich. Irgendwie bedrohlich. Unheimlich. Zuerst scheint es, als ahme er sie nach, und die anderen Umstehenden grummeln unzufrieden, und treten einen, und dann einen weiteren Schritt näher. Aber die Tänzer, zumindest jene, die nicht in der Ekstase verloren sind, erkennen, daß er mit dem Ritual vertraut ist, daß er die Technik beherrscht, die das Privileg eines Eingeweihten ist. Sie lassen ihn gewähren, und als ihre Hände nicht mehr klatschen, heißen sie ihn willkommen, wie einen Bruder. Er stellt sich vor, indem er von seiner Wanderschaft berichtet und von seinem Murshid. Dann nimmt er Abschied von ihnen, weil die Aufgabe drängt, jene farandjah, die dort stehen und starren, zu einem Heiligenschrein zu führen. Es sind neugierige Franken. Interessiert an dem Bau, nicht an dem Licht. Die Offiziere reden auf ihn ein, er ignoriert die ersten Fragen, pariert die weiteren und erliegt schließlich der Versuchung, von sich zu erzählen.*

Nun fehlten mir die konkreten Details. Schließe die Augen und beschreibe die Altstadt von Kairo, etwa das Darb el-Ahmar oder das Sayyida Zeinab. Schließe ein weiteres Mal die Augen und beschreibe, was jemand sieht, der dort monatelang als Derwisch, als Moslem gelebt hat. Schließe ein drittes Mal die Augen und stelle Dir vor, was ihm in Begleitung seiner eher blinden Landsleute auffällt.

*Die Sprache, das Englische, paßt ihm nicht mehr; er muß an ihr zupfen und zerren, bis sie richtig sitzt. Er blickt sich um und sieht so vieles, und ihm wird auf einmal bewußt, wie viel von dem, was sie umgibt, seinen Kameraden für immer verborgen bleiben wird. Dort, auf der anderen Seite des Gartens, wird ein Puppenspiel gezeigt. Mit Karagyuz, dem Kasperle, dem Hanswurst der Gegend, der einen Hochgeborenen verspottet, und bevor der Abend vorübergeht, wird sich Karagyuz auch über diese Fremden lustig machen, die ihn gerade an ihm vorbeistolzieren. Das Publikum wird auflachen, doch diesen hochnäsigen Weltverwaltern wird entgehen, daß sie verhöhnt werden. Oder hier, an der Seite der Gasse, in die sie biegen, die jungen Männer, die sich so lautstark für den Hustensaft in ihrem Angebot einsetzen – welcher von seinen Kameraden weiß, daß sich in den Flaschen keine Medizin, sondern Raki befindet. Sie können keines der sie umgebenden Zeichen lesen, seine jovialen Kameraden, und diese Erkenntnis versöhnt ihn, und sein Zorn ist schon verfliegen, als sie irgendwo einkehren, mit eifrigem Gelächter, und ihm auf den Rücken schlagen. Ein bizarrer Brauch, der abgeschafft werden sollte. Zuerst möchte er einen Tee bestellen. Dann überlegt er es sich doch anders. Das würde zu viele anstrengende Fragen provozieren. Er nimmt das Bier an, das ihm zugeschoben wird. Sie stoßen an. Was für ein seltsamer Ausdruck von Freundlichkeit. Er blickt in die rosigen Gesichter, und sehnt sich nach dunklen Augen, um die sich ein Netzwerk von Falten zieht. Er sieht sich um, in diesem Raum, der nach dem schlechten Geschmack zweier Welten eingerichtet ist, und sehnt sich nach der Wüste. Er erzählt weiter, und mit jedem seiner Worte spürt er, wie ihm die Wüste allmählich entgleitet.*

Diese Szene war die erste, die ich ausschrieb. Und als sie fertig war, stellte ich fest, wie viele Gassen von dieser ersten einschriebigen Gasse abgingen, wie viele Märkte und Karawanserais sich in der Umgebung befanden, wie viele Menschen vorbeischritten, und sich nicht daran störten, daß ich ihnen folgte. Und als ich das Kairo von Hajji Abdullah alias Richard Burton zu Ende

imaginiert hatte, da war diese Szene überflüssig, und sie wurde abgeschnitten, zusammengefeigt und in jene Schublade gesteckt, wo ein Autor all jene Locken und Strähnen aufbewahrt, die zu lang waren oder zu verquer wuchsen.

### ***Des Lesers Landebahn***

Wenn konkrete Details für die nervöse Fantasie des Autors Abschußrampen entsprechen, sind sie zugleich Landebahnen für den Leser, Garanten, daß er selbst nach einem turbulenten Flug sicheren Boden unter den Füßen wiederfindet. Alle Phantasmagorien, selbst Science Fiction-Romane, vertrauen der stabilisierenden Autorität der Fakten. Ich erinnere mich vage an einen Roman, den ich als Jugendlicher gelesen habe und der im Jahre 2314 in irgendeiner merkwürdig benannten Galaxie spielte. In einer Szene diskutierten zwei nicht-menschliche Wesen die Feinheiten der Zubereitung einer Peking Ente. Dieses Detail ermöglichte es mir als Leser, die bizarre Umgebung ernst zu nehmen, Interesse für sie zu entwickeln und sogar ein gewisses Maß an Empathie zu empfinden. Der Leser benötigt solche vertrauten Bezugspunkte, um die abweichende, provokative Vision des Autors zu verstehen. Das erkennbar Zutreffende, das konkret Überprüfbare beglaubigt die Abweichung. Schreibend darf man die Schwerkraft abschaffen, das Universum erweitern, aber man darf keineswegs ein falsches Rezept für Peking Ente geben. Die Ente ist Teil des Sicherheitsnetzes, des Versicherungsscheins.

### ***Der Teufel wird vorgestellt***

Der Teufel, sagt das Sprichwort, steckt im Detail. Das deutet nicht nur darauf hin, daß Schlamperei zu Katastrophen führen kann, aber auch daß Skeptizismus durch kompetentes Wissen genährt wird. Denn der Teufel ist, zumindest in einem Strang der westlichen Tradition, ein Symbol des Zweifels, der gute Genius der Häretiker und der Revolutionäre. Recherche ermöglicht

dem Autor einen Zugang zu den Geschichten hinter der offiziellen Geschichte. Denken wir nur an die subalterne Historiographie, an die Geschichtsschreibung „von unten“, die viele Romane aus Lateinamerika, Afrika und Asien geprägt hat. Ein weiteres Beispiel wäre die Entlarvung der stalinistischen Version der Ereignisse durch das Vergleichen zweier Photographien. Das eine mit dem tschechischen Außenminister Gottwald, das andere ohne ihn, wie es Milan Kundera in dem Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“ getan hat. Gewiß, dies ist ein direkter Versuch, die offizielle Darstellung zu demaskieren. Literatur benutzt meist subtilere Mittel, indem es das herrschende Konzept von Geschichte als stabiles Bauwerk der Vergangenheit in Frage stellt. Literatur verknüpft das bislang Unverknüpfte, innerhalb einer Gesellschaft, aber auch von einer Epoche zur nächsten. Das hat mich am meisten fasziniert bei der Lektüre von Salman Rushdies „Mitternachtskindern“ und „Scham und Schande“, und ich vermute, das war einer der Hauptgründe für ihren Erfolg. Die späteren Romane entbehren diese historische Präzision und sind daher so leuchtend und kurzlebig wie Feuerwerke.

### ***Den Körper einbringen***

Schreiben beinhaltet eine Reihe von physischen Aspekten, aber der Prozeß selbst scheint den Körper fast zu negieren. Manche Autoren schrieben im Stehen, Goethe, Schiller oder gegenwärtig Günter Grass; andere haben ausgeführt, wie sich ihre Gedanken beim Gehen entwickeln. Zumeist sitzen Autoren aber am Schreibtisch und erinnern sich ihres Körpers erst dann, wenn der Rücken zu schmerzen beginnt oder die Beine taub werden. Recherche ist die Wiederaufnahme des Körpers, und der Körper bedankt sich mit eigenen Einsichten. Vor einigen Jahren ging ich mit einem Freund zu Fuß durch Tansania, auf den Spuren der ersten Burton-Expedition, drei anstrengende Monate des Wanderns. Obwohl ich glaubte, Ostafrika zu kennen, immerhin bin ich in Kenia aufgewachsen und habe mehr als zehn Jahre in diesem Teil der Welt verbracht, habe ich Landschaft und Menschen neu erlebt, weil anders

erfahren. Man sieht mit dem ganzen Körper anders als nur mit den Augen. Und wir wurden, als hilfsbedürftige Wanderer, von den Einheimischen anders gesehen. Auch das ändert den Blick auf die Fremde – die Art, wie man betrachtet wird. Eines Nachmittags ging uns das Wasser aus. Wir legten uns Schlafen, wir wachten auch mit leicht verkrusteten Lippen und brachen sofort auf, in der Erwartung, bald auf einen Teich oder ein Wasserloch zu stoßen, oder wenigstens auf einige Einheimische, die uns den Weg zur nächsten ‘Tränke’ zeigen könnten. Bis zur Mittagszeit hatten wir kein Wasser gefunden, waren niemandem begegnet, und eine anschwellende Panik ergriff uns. Am Nachmittag stolperten wir in ein Dorf und verschluckten uns an dem Wasser, das zwei Frauen uns mit schwieligen Händen in einer hölzernen Schale reichten. Und dann schütteten wir Wasser über unsere Köpfe. Mein Körper spürt diese Gefühle noch sehr genau, und während des Schreibens habe ich nicht nur bei der Passage, in der Durst gelitten wird, sondern auch in vielen anderen Szenen eine starke körperliche Involviertheit gespürt, als wollte die physische Erinnerung sich in den Text einschreiben.

### **3. Fakten formen Form**

#### ***Beginne am Beginn***

Der Anfang eines Textes ist eine Wurzel, die in die Zukunft wächst. Antonio Lobo Antunes, der wunderbare portugiesische Autor, hat in einem Interview einmal gesagt, daß sich alles automatisch entwickelt und fügt, sobald er den ersten Satz gefunden hat. Wenn man dem Autor die Übertreibung nachsieht (das sollte man bei Autoren grundsätzlich tun), erkennt man anhand des ersten Satzes eines seiner Romane leicht, was er mit dieser Aussage meint: “Die Familie des Richters lebte auf der anderen Seite des Marktes, jenseits der Zypressen der Privatschule und des Hauses des Arztes, gestützt von Gartennelken und Schatten, in jenem Teil des Städtchens, das sich um die Ruine der Synagoge erstreckte, erstickt in einem Labyrinth von Heuhaufen, in

dem Nebel gehüllt, der die Caramulo-Berge hinabtrieb.“ Die Software von MS Word warnt mich sofort, dieser Satz sei zu lang, obwohl ich ihn erheblich gekürzt habe, um zwei Sätze, die in Klammern stehen und die eine historische Dimension eröffnen. Der Roman, auf deutsch betitelt “Die Leidenschaften der Seele”, beschreibt in der Folgezeit das Verhör eines angeblichen Terroristen durch einen Richter, alte Schulfreunde, vereint in Feindschaft. Je länger die Erzählung fort dauert, desto mehr dominieren Kindheitserinnerungen über die aktuelle politische Konfrontation, und der Angeklagte wird zu einem Ankläger einer im Inneren verrotteten, zutiefst “unchristlichen” Gesellschaft. All dies ist im ersten Satz schon angelegt, die Choreographie urbaner Details weist voraus auf das Wühlen in den Falten der großbürgerlichen Welt. Die sozialen und architektonischen Wechselbeziehungen, die den Roman bestimmen werden, sind schon angedeutet. Um das zu erreichen, wird der Text vom ersten Satz an mit einer pedantischen Faktizität überladen, die ein intensives Gefühl von *ancien regime* und altväterischer Erstarrung vermittelt. Die Räume sind bevölkert mit genau beschriebenem Krimskrams, der nicht entsorgt werden kann, ohne die Ordnung, die er repräsentiert, über den Haufen zu werfen.

Der erste Satz des “Weltensammlers” hat mich jahrelang beschäftigt – er wurde lange ausgetragen. Ich war mir nur sicher, daß ich mit dem Tod von Richard Burton beginnen wollte, weil Geburt und Tod, wie auch Quelle und Mündung, natürliche Verbündete des Romanciers sind. In den Jahren meiner Recherche hatte ich eine lange Liste einzelner, unzusammenhängender Sätze, Idiome und Sprichwörter gesammelt. Gelegentlich las ich sie durch. Einer von ihnen lautete: „Sobald du einen schwarzen von einem weißen Faden unterscheiden kannst, darfst Du nichts mehr essen oder trinken.“ Es handelt sich um einen Gesetzessatz, um eine religiöse Maßgabe betreffend den Ramadan. Von irgendwoher tauchte eines Tages der lang erwartete Eröffnungssatz auf: **Er starb früh am Morgen, noch bevor man einen schwarzen von einem weißen Faden hätte unterscheiden können.** Die

Metapher greift die islamische Definition der Morgendämmerung auf, doch das Drama der ersten Szene ist die religiöse Vergewaltigung, die Burtons Frau ihm antut, indem sie ihren bewußtlosen Mann die Letzte Ölung angedeihen läßt, obwohl er ein Freidenker war, sufistisch beeinflusst, doch im Grunde seines Herzens wohl ein Agnostiker. Das Denken seiner Frau hingegen war ideologisch verbrämt, sie war gefangen in binären Gegensätzen. Sie konnte klar zwischen einem schwarzen und einen weißen Faden unterscheiden, aber erst nachdem Richard Burton, der Erkunder von Schatten und Schattierungen, gestorben war. Natürlich bin ich mir bewußt, daß wenige Leser diese Assoziationen nachvollziehen werden, gewiß nicht bei der ersten Lektüre. Aber darauf kommt es nicht an. Dieser Satz schuf eine Vertrautheit zwischen Erzählung und Autor, er gab den Ton vor, auf den beide gestimmt waren.

### *Perspektive*

In "A Thousand Mutinies Now", auf deutsch "Indien. Ein Land in Aufruhr", bittet Naipaul den Bewohner eines Slums in Bombay, die Gasse vor seinem Haus zu beschreiben. Naipaul kontrastiert diese Beschreibung mit seiner eigenen Perspektive und das literarische Resultat ist ein vernichtender Schlag gegen die übliche Reiseliteratur. Denn der Slumbewohner nimmt die von ihm bewohnte Welt mit völlig anderen Maßstäben wahr, er sieht Erfolg und Wohlstand und Würde, wo der Fremde aus der privilegierten Welt zur Not und Elend erblickt. Spätestens als ich diese Szene las, wurde mir klar, daß die andere Perspektive zu Wort kommen muß, und dies bedeutete, daß ich diese andere Perspektive zu meiner eigenen machen mußte.

Wie gut paßte Sidi Mubarak Bombay in diesen Plan hinein, ein Afrikaner, der zu den wichtigsten Figuren der imperialen Entdeckung gehört, doch als ehemaliger Sklave fast unbekannt geblieben ist. Er nahm an vier der größten Afrikaexpeditionen teil, hat sie teilweise sogar durchs Land geführt, nicht nur an der von Burton und Speke, sondern auch an jener von Grant und Speke, von Henry Morton Stanley sowie an der ersten Afrikadurchquerung von Verney Lovett Cameron. In den Expeditionsberichten der Weißen führt Sidi

Mubarak Bombay ein Schattendasein, er ist eine Marginalie, ein etwas hervorgehobener Statist. Doch wie viel hatte dieser Mann, etwa um 1880 herum, zu erzählen. Wenn er nur eine Stimme erhielte. Aus seiner Sicht würden sich die Leistungen der viktorianischen Heroen gewiß anders darstellen. Er würde das Negativ zu den altbekannten kolorierten Abzügen bieten. Durch seine Augen würden die Streifzüge von Burton eine bislang ungehörte Beurteilung erfahren.

Der nächste Schritt, genaugenommen war es eine Vielzahl flanierender Schritte, führte mich durch die Altstadt von Sansibar. Ich sammelte eifrig Augendrucke, als ich einen alten Mann erblickte, der auf der steinernen Bank vor seinem Haus saß und mit kindlicher Freude dem Rinnsal der vorbeisickernden Ereignisse zusah. Er hatte eines jener merkwürdigen Gesichter, die das Alter verschönert, bei dem die Falten unter den weißen Haaren nicht wie Furchen sondern wie Ornamente wirken. Wie wäre es, dachte ich mir im nächsten Augenblick, wenn dieser Herr als junger Mann mit Burton durch das Land gezogen wäre, wie wäre es, wenn ich ihn einladen würde, die Hauptrede zum Jubiläum dieser Expedition zu halten, wie wäre es, wenn ein Mann wie dieser zu Wort kommen würde, mit einer Stimme, die bislang kein Ohrenmerk gefunden hat. Ich blieb stehen und bat den alten Mann um Erlaubnis. Mich neben ihn zu setzen. Aber eigentlich bat ich ihn darum, seine Stimme zu hören. Sie war so, wie ich sie mir nicht besser hätte vorstellen können, opak und knörrig. Der Erinnerung ebenso zugewandt wie dem Leben. Dieser Mann war tatsächlich Sidi Mubarak Bombay, der bislang ungewürdigte Schaum auf dem Wellenkamm dieser Geschichte. Er lebte im Malindi-Viertel, nahe der ältesten Moschee der Stadt, der Bamhara Masjid. Sidi lebte in einem typischen, äußerst funktionellen Omani-Haus. Der Innenhof sorgte für die Privatsphäre der Frauen; die Männer trafen sich draußen auf der Baraza, der steinernen Bank. Die Fenster waren wegen der vielen Räuber vergittert. Das Haupttor blieb meist offen; allerdings nur der linke Flügel, der rechte hingegen blieb geschlossen. So war der Einblick in den Innenhof nahezu verwehrt. Im Erdgeschoß befanden sich Empfangsraum, Küche, Waschraum,

Lagerkammer, Bad und die Räume der Diener. Der erste Stock war das Wohngebiet der Familie; eine Galerie führte innen um die ganze Etage herum. Die Decken wurden von Mangrovenstämmen gestützt. Der alte Mann beklagte sich, daß die jüngere Generation, außerhalb der Tourismussaison nicht imstande ausreichend Geld zu verdienen, die Holzbalken herausreißen und verscherbeln würde, ebenso die oberen, halbrunden Teile der berühmten Sansibari-Türen. Das Abendessen wurde früh eingenommen, nach dem Gebet zum Sonnenuntergang, aber noch vor dem letzten Gebet des Tages am späteren Abend. Danach wurden Besuche getätigt. Alkohol war verpönt, statt dessen wurden *mira* oder *khat* gereicht. Dann erfuhr, die zu meiner Verblüffung und Begeisterung, daß der Großvater dieses alten Mannes um 1880 als einer der ersten Suaheli ein Handelskontor in Sansibar eröffnet hatte. Ich mußte Sidi Mubarak Bombay nur noch mit narrativer Autorität ausstatten. Indem ich ihn gegenerzählen ließ, indem ich mich in ihn hineinversetzte, hatte ich ein literarisches Äquivalent für die Burtons Verwandlungen, seine Camouflage, sein Eintauchen in die Fremde gefunden. Auf einer anderen Ebene bin ich ein ähnliches Risiko eingegangen.

### ***Das lexikalische Törlü Gjuvetch***

Törlü Gjuvetch ist das türkische Äquivalent der Irish stew und des Scheiterhaufens, ein Eintopf also von Zufalls Gnaden. Man wirft alles Mögliche hinein, abhängig von der Jahreszeit, von den eigenen Möglichkeiten, von der Ökonomie der Speisereste. Daher ist jedes törlü gjuvetch per definitionem eine einmalige Komposition. Aber gute Köche werden es abschmecken und für die Stimmigkeit des Zusammenspiels sorgen, und somit sicherstellen, daß der Törlü gjuvetch nicht dem Prinzip des "anything goes" verpflichtet ist. Der Weltensammler hat sich im Laufe der Recherche zu einem lexikalischen törlü gjuvetch entwickelt. Je vertrauter mir bestimmte Begriffe wurden, und sie legten mit den Perspektivwechseln rasch ihre Fremdheit ab, seien sie auf Hindi, Gujarati, Arabisch oder Kisuaheli, desto mehr drängten sie in den Text hinein. Ich wollte sie nicht erklären, weil ich davon ausging, daß sie auf einer

anderen Ebene als jener der Bedeutung durch die narrative Struktur strahlen würde, teilweise in geheimnisvoller Weise, doch der Verlag legte mir nahe, ein Glossar anzuhängen, und so ist aus diesem Roman ein Törlü Gjuvetch mit beiliegender Ingredienzenliste geworden. Die fremden Begriffe dienten auch der Inspiration. Im Internet stieß ich auf eine umfassende Liste von Sindhi-Namen. Während ich die entsprechenden Szenen schrieb, die im heutigen Südpakistan spielen, las ich mir die täglich diese Mantra unvertrauter Namen laut vor, denn von ihnen ging ein bestimmter Lebensrhythmus aus – sie schufen eine essentielle Atmosphäre.

*Advani      Agnani      Ahuja      Aidasani      Ailani      Ajbani      Ajwani*  
*Alimchandani      Alwani      Amarnani      Asarpota      Asnani      Asrani*  
*Assomull      Aswani      Atlani      Awatramani*  
*Ubrani      Udasi      Udeshy*  
*Udnani      Uttamchandani      Uttamsingh*  
*Vachani      Vachhani      Valasai      Vanjani      Varandani*  
*Varindani      Vasandani      Vasandmalani      Vasnani*  
*Vaswani      Vatwani      Vazarani      Vazdani*  
*Wadhwa      Wadhwani      Warde*

#### **4. Dem Autismus des Autors entkommen**

Spätestens jetzt sollte ich erklären, was der Roman an sich für mich bedeutet. Er ist kein Mittel der Meditation oder der Selbsttherapie, sondern ein Instrument der Investigation, und zwar unser allerbestes. Es ist eine nach allen Seiten hin offene Form, tiefgründiger als der Film oder die Oper, glaubwürdiger als Metaphysik, umfassender als Wissenschaft. Um diesem hohen Ideal zu genügen, bedarf es meiner Ansicht nach der Recherche, die natürlich nicht ausufern muß, die genauso gut an einem Fleck verharrend immer tiefer bohren kann. Doch im deutschsprachigen Raum wird Recherche

weithin und weiterhin unterschätzt. Obwohl bei uns mit Leon Feuchtwanger einer der ersten, geradezu industriell verfahrenen Rechercheure tätig waren. Für den Roman *Erfolg* engagierte er eine Reihe von Mitarbeitern, die verschiedene Aspekte des gewählten Themas unter die Lupe nahmen. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat Adornos asketisch weltabgewandtes Kunstideal – eher einem frühchristlichen Wüstensäulenheiligen angemessen als einem modernem Künstler – die Vorherrschaft eines subjektiven, ich-bezogenen Ästhetizismus bestärkt, Empfindsamsorgien der eigenen Seele als literarische Ideologie zementiert. Peter Handke hat es einmal auf den Punkt gebracht: „Es interessiert mich als Autor nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, es geht mir nur darum, meine Wirklichkeit zu zeigen.“ Gerade das aber interessiert mich zunehmend weniger. Ich kann mir keinen langweiligeren Stoff als das eigene Empfinden vorstellen. Die Auseinandersetzung mit dem Unbekannten hält mich in einem Zustand flimmernder Ungewißheit, ein hervorragender Zustand für das Schreiben, das nichts so sehr fürchten sollte, wie Gewißheit und Vertrautheit. Die Auseinandersetzung vieler Autoren mit der Fremde endet meist in einem Fiasko, weil sie sich einer empfindsamen Annäherung bedienen, was meist zu willkürlich-ignoranter Besserwisserei oder totaler Ambitionslosigkeit, ferne Zusammenhänge zu begreifen und zu erklären, führt. Leider scheuen sich die meisten Autoren unserer Zeit weiterhin vor sozial umfassenden, das Gemeinwesen durchdringende Themen, verbleiben im Familiären, Häuslichen, im Hinterhof der biografischen Verortung. Wir sollten uns auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Roman* besinnen – ein epischer Bericht, der eine große öffentliche Tat zum Thema hat, ein öffentliches Ereignis, das viele Menschen bewegt und beschäftigt. Es mag zwar stimmen, daß sich in einem Diamanten die ganze Welt spiegeln kann, aber dieser Diamant muß außergewöhnlich meisterhaft geschliffen sein. Ansonsten spiegelt sich in ihm nur das diffuse Licht einer nackten Deckenleuchte.

Je mehr ich recherchiere, desto uninteressanter erscheinen mir meine eigenen Gefühle, meine eigene Perspektive. Hast Du bei Deinen Aufenthalten keinen Ekel verspürt, fragt man mich gelegentlich. Doch, antworte ich, aber was ist das für ein überflüssiges Gefühl, dieser Ekel, wie sehr entfernt er mich von den Menschen, die ich zu verstehen trachte und die sich den Luxus dieses Ekels nicht leisten können. Je mehr ich recherchiere, desto mehr interessiert mich die Wirklichkeit von anderen. Ich bin fasziniert, wie das Schreiben mir hilft, eigene Vorurteile und Verengungen zu überwinden, wie sehr der kreative Prozeß mich selber in Frage stellt. Schreiben ist für mich immer mehr ein beglückender Weg, das eigene Ego zu bändigen, zu dämpfen. Gerade heutzutage, da wir von einer Monokultur des Vorspulens und der Drei-Minuten-Aussagen dominiert werden, ist mir die Rolle des fragenden, suchenden, zweifelnden, prüfenden und neugierig herumirrenden Autors zugleich ein politisches und ein spirituelles Bedürfnis.