

DER SINN DES ERZÄHLENS (MAFHUM AL-QASS)

von Edwar Al-Charrat

Auszugsweise Übersetzung (S.5 - S.23)

von Achmed Khammas

Was bezwecke ich mit einer Erzählung oder einem Roman?

Die einfache, direkte Antwort auf diese Frage lautet, daß mein Selbstverständnis gegenüber einer Erzählung oder einem Roman genau dasselbe ist wie gegenüber der künstlerischen Arbeit an sich, oder vielmehr gegenüber einer bestimmten und individuellen Form künstlerischer Arbeit... jener Form, die sich mit aller Bestimmtheit und so weit es nur geht dem Zeitgeist nähert und den Charakteristiken des Raumes und der Zeit, in denen wir leben. Womit diese Form - wie man sagt - lokal und zeitgenössisch ist, während sie sich aber auch gleichzeitig die Möglichkeit erhält, das Zeitalter zu überschreiten und den Ort zu wechseln.

Romane oder Erzählungen bilden eigenständige und besondere Werke, und diese müssen selbstverständlich alle Bausteine eines künstlerischen Produkts beinhalten, auch wenn Autoren, Kritiker und Künstler darüber unterschiedlicher Meinung sind. Die Form selbst legt ihnen harte Grenzen auf ... doch diese durch die Form erzwungenen Begrenzungen erlauben wiederum eine Freiheit, wie sie kaum eine andere Kunstform aufweisen kann. Dies bedeutet meines Erachtens, daß Romane oder Erzählungen heute jene Formen sind, die sowohl Gedichte beinhalten können wie auch Musik oder Gestaltungselemente der bildenden Kunst usw. Aber auf jeden Fall ist es nicht notwendig, daß sie die Charakteristiken konventioneller Romane oder Erzählungen beinhalten, wie ich sie von Anfang an kennenlernte. Ich glaube nicht, daß der Roman heute etwas 'Balzac-artiges' oder 'Tschechovisches' sein kann, und wir dürfen uns auch nicht mit seiner Rolle begnügen, eine Fortführung jener Form zu sein, wie sie der Roman oder die Erzählung im 19. Jahrhundert gekannt haben, sondern der Blick des Autors muß innerlich geordnet zbd

konzentriert werden, entsprechend einem inneren, verborgen und organischen System. Und dies neben ihrer Existenz als gleichermaßen zwingende wie auch gehorchende Form zur Erschaffung einer durchdringenden und tiefen Vision, beide aufs innigste miteinander verschmelzend, doch ohne daß sie dabei gezwungenermaßen ihre jeweiligen Eigenheiten verlieren - also ohne daß sich beide auflösen, können Form und Vision zwei einander gegenüberstehende und manchmal sogar entgegensätzliche Verursacher sein, und dennoch miteinander verschmolzen, ein vereinigt Selbst besitzend, wenn nicht gar Eins seiend.

Neben all diesem möchte ich, daß der Roman oder die Erzählung ein freies Werk bilden, denn die Freiheit ist eines der grundlegendsten Themen, das sich als brennende, schneidende Leidenschaft stets in alles, was ich schreibe, hineinschleicht. Die verwirklichte und die enttäuschte Freiheit gleichermaßen. Betrachten wir die Sache von einem eher technischen Standpunkt aus, dann betone ich, daß ich vom Roman oder von der Erzählung heute nicht mehr verlange, daß sie Geschehnisse berichten und dokumentieren, oder daß sie eine Symbolik bzw. einen tieferen Sinn beinhalten - aber ob ich es will oder nicht, werden sie wohl doch eine Bedeutung haben.

Meine Bindung und mein Glaube an das, was den Menschen ausmacht: seine Freiheit, die nicht geschmälert werden darf, seine Neigung zu Gerechtigkeit und Schönheit, seine Ekstase im Fühlen und seine Askese im Absoluten, seine kosmische Tragödie - gezwungenermaßen als Mensch -, sein ehrenvolles Schicksal, sich dieser Tragödie zu widersetzen, seine innige Kooperation mit seinen Kameraden innerhalb der Gesellschaft, im Leben, im Universum ... alles dies ist das Herz seiner ungeteilten Wahrheit, alles sind Themen der künstlerischen Arbeit, und nichts kann ihnen wahrhaft gerecht werden, außer die künstlerische Arbeit selbst.

Die Auswege aus der menschlichen Krise sind wie die engen Türen der alten Mythen, die unzweifelhaft zum Zentrum des bereitgestellten, sich aber dennoch dauernd und listig versteckenden Schatzes führen.

Ich schreibe eine Erzählung erst dann, wenn sie mit mir gelebt hat, und zwar für eine lange Zeit, während sie sich langsam entwickelt und heranreift, auf jenem mal stärker und mal schwächer brennendem Feuer, das aber niemals verlöscht. Einige Erzählungen habe ich tatsächlich erst nach einer Zeit von zehn bis dreißig Jahren oder mehr geschrieben, gerechnet ab dem Zeitpunkt ihres ersten Auftauchens in dieser inneren, angefüllten Welt, bewohnt von den Figuren, Geschehnissen, Standpunkten und realisierten Situationen. So bleiben sie lange im Kreis eines fortwährenden Erschaffen-werdens. Dies passierte während der acht Jahre, in denen ich nur einen einzigen Roman geschrieben habe, nämlich 'Rama und der Drache'. Zu bemerken ist ferner, daß sich diese lange Zeit des Erschaffens zumeist auf einer Ebene abspielt, die nur ein wenig über der des Unbewußten liegt, obwohl sie ganz sicher mit Wurzeln in Verbindung steht, die erst im Moment des Entflammens, des Erschaffens selbst auf die Ebene der vollen Bewußtheit springen. Diese Wurzeln sind es, die letztendlich alle Faktoren der Erzählung beherrschen. Danach bleiben einem nur noch geringe Präzisierungen in der Melodienfolge, wenn man so will ... so daß ich die erste Fassung nach ihrer Niederschrift so gut wie nie mehr berühre.

Wenn ich meine lange Reise der Kreativität beschreibe, dann am ehesten, in dem ich sie nur als ersten Schritt eines Weges sehe, der gerade eben begonnen hat - während ich doch schon die Reste meiner Lebenstage sammle. Mag sein, daß es da etwas gibt, das man Phasen nennen könnte, die ich zwischen dem Schreiben und dem Schreiben betrachten kann, um diese Kreativität vielleicht zu lesen, vielleicht zu schmecken, vielleicht ihren Umfang abzuschätzen und zu erfühlen... und vielleicht all dieses zusammen.

Eine andere Formulierung der Frage lautete daher: Wie entwickelt sich das Schreiben bei mir zwischen der einen und der anderen Phase?

Gehe ich in meiner Erinnerung in die Vierziger zurück, als ich die Erzählungen des ersten Zyklus geschrieben habe, oder auch den ersten Teil von 'Hohe Mauern', dann finde ich, daß 'Hohe Mauern' aus zwei miteinander verbundenen Teilen oder

Kreisen besteht ... etwas, das explizit vor 1955 geschrieben wurde, und etwas, das erst danach verfaßt wurde.

Bei der ersten Art zu schreiben, schrieb ich den Text später neu, oder jedenfalls das meiste davon. Möglicherweise habe ich eine Neigung zu einer romantischen Form des Fühlens und des Blickens auf die Dinge erspürt, eine Art Naivität, die selber spürt, und die ihre Unschuld überwinden will, um zu einem bestimmten Grad an Reife zu gelangen, ohne aber gleichzeitig eine andere Form der Unschuld zu verlieren.

Vielleicht neigte ich in dieser sehr frühen, ersten Phase dazu, mich der Dämmerung zu nähern, oder den letzten alt und konventionell empfundenen Phasen, was bedeutete, daß es Raum gab für eine ausschließlich gradlinig verbundene Darstellung, für das Eintauchen in psychologische Erklärungen und für soziale Analysen, zwar nicht in ihrer einfachen Form, aber dennoch leicht erreichbar und vorgegeben.

Die grundlegende Änderung kam möglicherweise Ende der vierziger Jahre, als mir bewußt zu werden begann, daß diese ganze Art und Weise, wie ich im allgemeinen die Inhalte unter dem Terminus technicus einer alten oder konventionellen Empfindsamkeit ausarbeitete, weder für das was ich wollte, noch für das, das ich als das Geforderte erachtete ausreichte, sondern daß es eher zudringlich wirkte, sich mir fast aufzwang.

Ich glaube, die Anfänge dessen lagen in der kurzen Erzählung 'Hohe Mauern' selbst, im Jahr 1955, die selbstverständlich Vorläuferprojekte hatte, wie auch vorangegangene und nachfolgende Sammlungen an Erzählungen ... so daß man ganz einfach sagen kann, daß ich die alte Sensibilität zerstört habe - in einer Mischung aus Bewußtheit und Spontaneität, in einer Mischung aus Zielgerichtetheit und der Reaktion auf ideelle, gefühlsmäßige und allgemein kulturell künstlerische Anstöße, die allerdings fast überhaupt nicht klar zum Ausdruck kommen. Ich habe die alte Sensibilität zerstört.

Ich begann so zu schreiben, wie es meine Leser kennen, wo nämlich die Zeit in ihrem logischen, stringenten und stets nach vorne strebenden Ablauf nicht mehr der Herr blieb. Die alte Sprache war nicht mehr die Wahrheit, so wie sie es auch zu keiner Zeit wirklich bei mir war, und ihre bekannten Zusammenhänge dominierten nicht mehr. Ich brachte ihr nicht mehr das geringste Interesse entgegen. Ich will damit sagen, daß ich mich in einem Prozeß der Zerstörung oder Aufsprengung der Sprache wiederfand ... während ich gleichzeitig immer noch darauf achtete, ihr wenigstens eine Art klarer Darstellung, eine Art Befähigung zu bewahren.

An dieser Stelle begann die Imagination den ersten Platz zu erringen, und mein Bedürfnis als Schriftsteller, dieses aufgezwungene, alte Gleichgewicht zwischen den einzelnen Elementen des künstlerischen Schaffens zu finden, verschwand. Beschreibung, Darstellung, Dialog, Analyse und Fazit, diese konventionelle 'Montage' brauchte ich nun überhaupt nicht mehr. So daß ich eine Erzählung schreiben konnte, ohne einen einzigen Dialog oder ohne eine einzige vernunftbasierte, erklärende und rechtfertigende psychologische Analyse. Statt dessen suchte ich diese Erklärung im Stoff der Erzählung selbst, wenn man dies so sagen kann ... im Inneren einer Strömung, nicht nur der Sprache, sondern auch dessen, was die Sprache verdeckt transportiert. Was aber doch existiert, wenn auch versteckt. Und ebenfalls sprengend.

Ich glaube, daß ich seit diesem frühen Zeitpunkt nichts anderes mehr getan habe, als diese Ausrichtung zu vertiefen und auch eine gewisse Strecke dorthin zurückzulegen. Ich versuchte mit großem Nachdruck meine Wahrheit zu untersuchen, und die Wahrheit dessen, was ich da schreibe – als grundlegender Versuch, etwas zu erreichen, das wir 'Gesamtheit' nennen können oder 'Vollständigkeit' einer bestimmten Wahrheit, oder - etwas bescheidener - eine vollständige Vision.

Wenn wir anerkennen, daß es eine Form von Veränderung bei diesem Versuch gibt: von der visuellen Beobachtung, welche die Mehrheit meiner ersten und zweiten Sammlung von Erzählungen beherrscht, also 'Hohe Mauern' und 'Stunden des Hochmuts' - bis zu dem, was als 'Überschwang der Gefühle' bezeichnet werden kann, und sich in meinem Roman 'Rama und der Drache', in der Sammlung

'Erstickende Liebe und der Morgen', in dem Roman 'Die andere Zeit' und in dem, was darauf folgte, zeigte, nämlich dem alexandrinischen Doppelwerk 'Safranerde' und 'Oh Mädchen Alexandriens', sowie dem Doppelwerk, das ich fast als sufisch bezeichnen möchte, 'Geschöpfe der fliegenden Sehnsüchte' und 'Nächtliche Wellen', und schließlich 'Die Steine des Bobello'... dann glaube ich, daß ich, würde ich mein Werk mit den Augen eines Kritikers anschauen (und die Autoren sind stets die letzten, deren Aussagen in ihren Büchern ernst genommen werden), feststellen würde, daß jenes, das ich immer als 'vollständige Vision' bezeichne, alle diese verschiedenen Seiten beinhaltet. Die 'Vision' bedeutet in dieser Bezeichnung keinesfalls nur 'Blick', sondern sie ist viel mehr als das. Die Beschreibung eines Strebens nach Vollkommenheit bedeutet zwingend auch das Streben nach einer Reaktion auf eine bestimmte Bereitschaft des Schriftstellers, die ihn zur Suche nach dem Ursprung drängt und zur Neustrukturierung. Kurz gesagt, zum auffinden und ausbilden einer bestimmten künstlerischen Erfahrung, in der man die organische Empfindung in allen Farben des Spektrums zusammen mit der geistigen Empfindung findet - wenn man dies so ausdrücken kann.

Ich weiß nicht, ob den Erzählungen des ersten Zyklus, oder zumindest denen des zweiten Zyklus in 'Hohe Mauern' jenes, das ich 'Überschwang der Gefühle' bezeichnet habe, explizit fehlt. Ich meine, daß der 'Blick' selbst - sogar damals - ein Blick war, der Finger hatte! Und der den Lebensatem zerriß.

Ich glaube aber trotzdem, daß in 'Rama und der Drache' und in 'Die andere Zeit' eine größere Freiheit vorherrschte, oder ein größeres Abenteuer, und zwar im Fortführen des selbst-fühlenden Blickes, also der erzwungenen Ergebung.

Stimmt die Aussage, daß es sich hier um eine Ballung im sprachlich-organischen und im dichterisch-visionären Strom gleichzeitig handelte, so war diese in den sehr frühen, ersten Erzählungen viel stärker fundiert. Und möglicherweise hat das Vorhandensein von einem derartigen Maß an Betrachtung und Behutsamkeit in den Erzählungen der Sammlung 'Stunden des Hochmuts' das Ergießen dieses Stromes verhindert. Und vielleicht war in 'Geschöpfe der fliegenden Sehnsüchte' und in 'Nächtliche Wellen' ein höheres Maß an sufistischem Empfinden.

Wenn ich hier sage 'größer', dann meine ich damit nicht einen quantitativen Wert, sondern eher einen umfassenderen, tieferen Wert - vielleicht.

Schlußendlich glaube ich aber, daß der Autor der Gleiche ist, und daß die Thematik ausschließlich mit dem veränderlichen Druck auf bestimmte Seiten zusammenhängt, auch wenn sie alle schon von Anfang an und bis hin zum Ende existieren.

Es ist also eher ein gradueller Unterschied, und kein Wechsel von dem einen Ort zu einem anderen. Dies ist so, weil ich in Wahrheit stets empfinde, daß ich nur das wiederhole, was ich schon immer geschrieben habe; und vielleicht tue ich ja tatsächlich auch nichts anderes. Vielleicht reize ich immer nur dieselbe Erfahrung, verwickle sie in Scharmützel, wieder und wieder und immer wieder.

Vielleicht schreibe ich in Wahrheit immer nur ein und dasselbe Ding, zum wiederholten mal, ohne Ende ... und jedes mal offenbaren sich in diesem einen Ding die Zeichen einer neuen Erzählung, Zeichen einer neuen Erfahrung, Zeichen eines neuen Romans, Zeichen einer neuen Vision. Jedes mal offenbaren sich neue Verlockungen, zu neuen Stadien vorzudringen. Was bedeutet, daß ich dann ein weiteres mal schreiben möchte, ein zweites und ein drittes mal, alles das, was ich zuvor schon geschrieben habe.

Vielleicht steckt in 'Der Bahnhof' etwas, das darauf hinweist, ganz unabhängig von dieser Fülle an Personennamen, Handlungsorten, Situationsbeschreibungen. Ohne jetzt dies alles zu berücksichtigen glaube ich, daß zumindest die ursprüngliche Erfahrung dieselbe ist und daß die Sorgen und Probleme, oder auch die Vision, die gleichen sind ... weil sie auf etwas abzielen, das dem Unmöglichen ähnlich ist, nämlich auf die 'Vollständigkeit', von der ich annehme, daß sie zu meinen Fertigkeiten gehört, und auf die 'Gesamtheit'. Deshalb kehrt die Vision schon bald wieder zu sich selbst zurück, offenbart aber jedes mal in sich selbst Dinge, die bislang keine ausreichende Menge an Licht erhalten haben, und kehrt ein weiteres mal zurück, usw., ohne Ende.

Seit 'Hohe Mauern' versuche ich dem Gewicht der stummen Wände, die den Einzelnen von der Gemeinschaft trennen, eine Gestalt zu geben.

Aber alleine die Gestaltgebung dieses Trites, selbst zur Zeit der 'Hohen Mauern' hat - zumindest für mich - bemühtes, andauerndes und entschlossenes Streben bedeutet, diese Wände einzureißen und hinter mir zu lassen.

Diese Thematik hat zwei Seiten. Einmal das, von dem ich annehme, daß es mit meinem Wunsch zusammenhängt künstlerisch wertvolle Schriften zu verfassen, und zum anderen die eher allgemeine Seite.

Ich glaube, daß sich meine Texte noch immer eifrig mit dem Problem der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft beschäftigen, von dem sie betroffen und mit dem sie verbunden sind. Anders ausgedrückt, das Problem der Kontinuität, das Problem jener verbrennenden Neigung im Selbst, wenn man so will, sich gegenüber anderen zu öffnen, gegenüber dem Selbst der anderen, und dann das enttäuschte, erschütternde Gefühl, daß diese Kontinuität, diese Brücken nicht gebaut, daß diese Kanäle nicht offen sind. Und daß es stets einen Anteil an Nichtverstehen gibt, einen Anteil Unklarheit und einen Anteil Straucheln in der Kontinuität. Vielleicht gehört zu den Sorgen dieses Schreibens auch die besondere Aufmerksamkeit, um jene Momente des Berstens der Hürden oder Wände zu erfassen, in den Momenten der Liebe und in den Momenten der gemeinschaftlichen lautstarken Arbeit der Volksmassen. Und auch die Aufmerksamkeit gegenüber etwas, das vielleicht eine Fiktion ist, oder auch eine Wahrheit, daß nämlich eben diese besonderen Momente die gesamte Zeit verändern, oder anders ausgedrückt, sie ersetzen alle Momente jener lang anhaltenden Einsamkeit, verändern sie, löschen sie aus - und bringen die Waagschale zum sinken.

Während die Spannung zwischen den beiden Seiten immer aufrecht erhalten bleibt, ohne nachzulassen oder zu erschlaffen - aber gleichzeitig auch ohne zu zerreißen.

War es meine Absicht - wenn es überhaupt stimmt, daß Schriftsteller exakte Absichten haben -, eine Art Parallelität oder Unterscheidung zwischen dem 'Inneren' des liebenden Individuums z.B., und dem 'Äußeren' der lautstarken

Volksmassen aufzuzeigen, wie es in 'Rama und der Drache' passiert ist und in 'Die andere Zeit' und in den meisten darauffolgenden Arbeiten, also eine Parallelität oder Verknüpfung zwischen der äußeren und der inneren Realität aufzubauen, zwischen dem Wachsein und dem Traum, zwischen dem 'Ich' und dem 'Du', zwischen dem 'Selbst' und der 'Gesellschaft'? Jetzt werde ich an diese Formulierung glauben, weil sie schlußendlich eine besondere Formulierung der Arbeit ist. Die Frage der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft ist am Ende die Kernfrage, und ich glaube, daß sie am Ende auch der Kern meiner gesamten künstlerischen Arbeit ist.

Vielleicht sieht der eilige oder vorurteilsvolle Leser, daß sich meine Art zu schreiben 'selbstsüchtigen' Tendenzen hingibt und dazu neigt, in die Tiefen des einzelnen Individuums einzutauchen, unabhängig vom gesellschaftlichen Bezug. Es ist wahr, daß dies tatsächlich geschrieben wurde, und daß dieser ungerechte und falsche Verdacht tatsächlich veröffentlicht wurde, daß sogar einige Kommentare von 'Eigenbrötlerei' und 'Rätselhaftigkeit' usw. gesprochen haben. Doch unabhängig von alledem findet man, dem Blick leicht erkennbar und in erschöpfender Form, die gesellschaftliche Sorge, die einen so grundlegenden Brennpunkt bildet, daß es fast nicht möglich ist, alle diese Texte zu verstehen, solange sie nicht in diesem Zusammenhang gesehen werden.

Die Verkettungen zwischen dem sich verändernden Innenleben des Einzelnen und zwischen der Entwicklung der Massenphänomene sind eines meiner wichtigsten Sorgen. Aber lasset mich ganz einfach beschließen, daß das direkte und dokumentierende Behandeln dieser Thematik - oder anders gesagt, der Weg der ideologischen oder politischen Ansprache - etwas ist, das ich völlig ablehne, vor dem ich zurückschreke und was ich - einfach gesagt - im Widerspruch zur Wahrheit und zur Aufrichtigkeit der künstlerischen Arbeit sehe.

Die künstlerische Arbeit hat ihre eigene Sprache, eine Sprache im umfassendsten Sinne des Begriffs Sprache, und deshalb hat diese Arbeit auch eine eigene Ansprache, eine eigene Art, Themen zu behandeln, welche sich aus der Natur der künstlerischen Arbeit selbst ableitet und wiederum dorthin führt.

Lassen wir diese ganzen Erklärungen hinter uns und kommen wir zur Frage der 'Sprache' innerhalb der Kunst. Meine Antwort darauf ist, daß ich der Sprache, dem Hauptwerkzeug eines jeden Schriftstellers, der damit und davon seine Werke verfaßt, eine extreme Wichtigkeit zubillige. Die Abhängigkeit von dieser Wichtigkeit ist bei mir weder eine formale, noch eine äußerliche Abhängigkeit - denn wir wissen, daß es kein Denken und kein Fühlen ohne die Sprache gibt ... und daß die Sprache sogar eines der wichtigsten Elemente des Unterbewußten selbst ist, daß sie auf diesem Niveau sogar die tiefe Bedeutung der Symbole in sich trägt und sich mit den Elementen des ersten, primitiven Lebens vermischt.

Die Sprache mag formgebend sein, oder sie kann musikalisch sein, aber sie kann auch alle diese Dimensionen gemeinsam beinhalten und dadurch ihren Reichtum mehren.

Ich bin überzeugt davon, daß die arabische Sprache eine ausgesprochen reiche und fruchtbare Sprache ist, denn sie ist nachgiebig und flexibel, und trotzdem zugleich auch exakt und präzise. Sie ist wirklich dazu fähig, den Zeitgeist zu treffen und seinen Empfindungen zu entsprechen. Und sie kann in aller Klarheit den Auftrag zum Verdeutlichen moderner Denkwege erfüllen, ganz unabhängig davon, welche Fülle diese besitzen, um nicht zu sagen Komplexität. Wir, die Besitzer und Nutzer dieser Sprache, brauchen diese weder zu fürchten noch zu verachten ... denn es ist unsere Sprache, und nicht die Sprache der Wörterbuch-Museen oder der Steinbrüche der Archäologie. Ich will damit nicht sagen, daß wir Autoren ihre Herren sind, aber wir sind auch nicht ihre Diener.

Ich strebe danach, daß Erzählung und Roman eine Sprache bekommen, in welcher sich jeder Absatz in der Unschuld seiner ersten Erschaffung hervorhebt, und daß sie (die Sprache) sich auflehnt gegen die gleichmachende Form - es sei denn, daß sie die Form selbst gegen die Form einsetzt.

Ich habe einen tiefen Glauben an diese Sprache, ebenso wie ich eine tief empfundene Liebe gegenüber dieser Sprache besitze, die wir ererbt haben, und die wir schon fast zerstreut oder missachtet haben. Diese arabische Sprache bietet

einen vortrefflichen Einstieg in das Selbst, und ich bin mir sicher, daß wir bislang kaum mehr als ihre Randgebiete kennengelernt haben.

Die Beziehung zwischen mir - zumindest - und der Arabischen Sprache ist nicht nur eine schwärmerische Liebesbeziehung, sondern auch eine vernetzte, fruchtbare Lebensbeziehung, von der ich anstrebe, daß sie für beide Seiten bereichernd wirkt. Mein Bemühen ist es, mittels dieser Sprache meine Empfindungen und meine Gedanken im Verlauf der Gegenwart zum Ausdruck kommen zu lassen und auch in dem, von dem ich hoffe, daß es der Verlauf der Zukunft ist. Ich möchte jenen, die keine Stimme haben, und jenem, das keine Stimme hat, eine Stimme geben, und zwar über den Weg dieser Sprache, die sich einerseits nicht trennen läßt vom organischen des Lebens, und andererseits auch nicht vom Aufbau der künstlerischen Arbeit.

Ich will nicht verhehlen, daß in mir einige Anschauungen in Richtung auf eine Art Zerstörung und Zerschlagung der konsens-gebundenen sprachlichen Formen drängen, sogar innerhalb jener Strömung, die als die des neuen Stiles bekannt ist. Es treiben mich nebelhafte aber unüberwindbare Neigungen dazu, etwas wie Sprengungen zu verursachen an jenen sprachlichen Bauten, unter denen Verstand und Gefühl abstumpfen - um dann unter den Trümmerhaufen den wertvollen, lebendigen Edelstein zu finden. In meinem Roman 'Rama und der Drache' sind die Anfänge, diesen Neigungen nachzugeben, zu verspüren. Es sind Neigungen, von denen ich nicht hoffe, daß sie nur zeitweilige Anfälle sind, obwohl ich durch sie eine schwere und drückende Verantwortung fühle, Seite an Seite mit einem außerordentlichen Vergnügen. Ich empfinde Notwendigkeit und Verpflichtung, neben Hingabe und Ergebenheit gegenüber den befruchtenden Wellen in diesem Chaos der Vermischung von Sprache mit dem Material des Lebens. Es ist also nicht nur ein Zerstreuen und Loslassen, sondern viel mehr das Öffnen von verschlossenen Türen, hinter denen sich starke Fluten stauen, die losströmen wollen, und von denen auch ich will, daß sie entsprechend ihrem eigenen Gesetz und ihrer eigenen Freiheit losströmen, wenn dies die Notwendigkeit der Kunst so erfordert.

Ist dies ein Formalismus?

Nein, ich glaube nicht; nein, ganz gewiß glaube ich das nicht.

Bei uns ist die Sprache ihrer Natur und ihrer Herkunft nach, und so wie es auch den tausendjährigen Überlieferungen entspricht, eine göttliche Sprache. Sie besitzt das Attribut des Heiligen und ihre Macht ist umfassend und stabil bis in Ewigkeit. Dies ist eine unglaublich reiche Tradition, fast nicht auszuhalten.

Also strebe ich - ohne Kompromisse - danach, diesen Reichtum zu bewahren, während ich gleichzeitig auch danach strebe, die Attribute der Stabilität und Unbeweglichkeit zu negieren. Ich will diese ererbten Schätze in aller Freiheit 'plündern', und ich will die alten, ursprünglichen Formen erneuern. Ich will den umfangreichen, weiten Bereich der Dialekte und Sprachen nutzen, ich will alle Ebenen der Sprache nutzen und eine äußerst variantenreiche Tonleiter.

Außerdem kann das Spielen mit den Worten, und selbst das Erzeugen von Geräuschen, eine ganze Seite der künstlerischen Arbeit extrahieren, ja sogar im Kern zusammenfassen. Dies ist niemals, so hoffe ich, nur ein Spiel (obwohl spielerische Elemente natürlich in jeder Kunstform anzutreffen sind), aber es ist ein Strom, ein Puls, ein Potential.

Ohne auf die Existenz der Notwendigkeit einer ausdrucksvollen Handlung bei diesem Spiel der Sprache einzugehen, bleibt die folgende Frage: Kann dieses Spiel nicht die Tür öffnen für eine neue Geschichte des Spieles, für eine Geschichte, in der vielleicht einige Autoren die eigentliche Aufgabe der Literatur vergessen, wie es der arabischen Sprache schon einmal im Mittelalter passierte?

Die einfache und direkte Antwort ist, daß ich nicht verantwortlich bin - doch laß uns diese Schlichtheit verlassen und etwas tiefer in das 'Spiel' dieser Sprache eindringen.

Ich schließe jetzt nicht die Augen vor dem, was wir die Notwendigkeit einer ausdrucksvollen Handlung nennen. In diesem Zusammenhang gibt es eine Art Sprachfindung.

Die Verkörperung einer Sprache, die Gestaltung einer Sprache und die spezifische Welt einer Sprache erfüllen - weitestgehend - die Zielsetzung der Kunst.

In unserer arabischen Tradition existieren vortreffliche Beweise hierfür, die gleichzeitig aber auch gefährlich sind, wie beispielsweise etwas, das völlig vernünftig und gleichzeitig völlig instrumentalisiert ist, wenn man so will; ich nenne da nur 'Die Notwendigkeit des nicht Notwendigen' von Al-Ma'arri. Es gibt aber auch etwas, das nur ein Verfallen des Autors in die Irrungen des oberflächlichen Verzierens ist, des Verschnörkelns und Ornamentierens, wie wir es in der Zeit der Dekadenz und der Schreiberlinge der Sultane und Walis kennengelernt haben. Eine Schmuck und eine Methode, die Vortrefflichkeiten von Ausdruck und äußerer Form darzustellen.

Die Gefahr besteht jedoch auf der anderen Seite. D.h., daß wir jenen Autor, der in dem, was wir die 'Aufgabe der Sprache' bezeichnen, verhaftet bleibt, oftmals in die Falle des Dokumentarismus gehen sehen, wenn ihn der Griff der Sprache von der anderen Seite umfängt.

Es ist also so, daß diese Gefahr immer besteht, unabhängig davon, welches die Satzformen sind, die sich der Autor auswählt. Und selbst in Bezug auf einen Autor, der sein 'Spiel' auf diese oder jene Art beherrscht, so lauert die Gefahr bei jedem Schritt, und nichts schützt ihn davor außer die Zuflucht bei Allah.

Die andere Frage lautet also, welches denn die Notwendigkeit für dieses 'Spiel' ist, und was der Grund dafür ist, daß wir uns für dieses Spiel entscheiden? Ich sagte schon, daß es die Notwendigkeit einer ausdrucksvollen Handlung gibt, wie ich hoffe, aber es gibt noch einen zweiten Grund, der möglicherweise mit unserer sufistischen Tradition in Verbindung steht. Denn der Buchstabe bei den Sufis ist nicht alleine nur das Aussprechen mit einer Stimme, sondern er besitzt weiterführende Bedeutungen, welche die Sufis für sich selbst abgeleitet haben.

Es sind Bedeutungen, die in Verbindung stehen zu der Darstellung oder Verkörperung von jenem, das nicht dargestellt oder verkörpert werden kann, die in Zusammenhang stehen mit dem Erreichen eines gewissen absoluten Ortes, hoch und erhaben und unerreichbar, während es doch ein stetes bemühtes Streben dorthin gibt.

Ist es nicht mein Recht, wenn mich meine Erfahrung dahin treibt, daß ich auch für mich selbst Bedeutungen ableite, die das organisch fühlbare der Aussprache und der Buchstaben übersteigen, auch wenn sie gleichzeitig doch immer damit verbunden sind, bzw. darauf basieren?

Es gibt auch die Leidenschaft der Sprache, nicht nur weil sie äußerlich aussprechbar ist, wie ich schon sagte, sondern eine Leidenschaft gegenüber dem was sie beinhaltet an musikalischem Aufbau und zauberhaftem melodiosen Gespinst. Es ist der Versuch des Eintauchens in eine frühe geologische Schicht des Fühlens, wenn dies der richtige Ausdruck ist, wo die Kontinuität über den Klang der Sprache eine fast direkte, ursprüngliche, grundlegende Verbindung ist. Die Frage ist meines Erachtens jedoch keine Frage einer nur stimmlichen Rückführung, sondern - und trotzdem - die des Strebens nach einer musikalischen Erschaffung, die eine davon nicht getrennte Bedeutung enthält.

Die Verschmelzung von Bedeutung und stimmlicher Struktur ist eine dynamische, lebendige Angelegenheit, und die Musik ist hier nichts Äußerliches. Sie ist keine List und auch kein Spiel, sondern viel mehr Pflicht und Notwendigkeit; sie ist das Streben nach dem Auffüllen der Kluft zwischen der Sprache mit ihren begrenzenden, klaren Bedeutungen und der Musik mit ihrer Grenzenlosigkeit der Begriffe und ihren gleichzeitigen Eingebungen der Stimme.

Das Problem der Sprache ist von Anfang an nicht isoliert von der Erfahrung zu betrachten. Denn die Erfahrung selbst, auf allen sinnlichen und betrachtenden, poetischen und philosophischen, individuellen und gesellschaftlichen - und allen anderen - Ebenen besitzt eine untrennbare Verbindung zu ihrer eigenen Sprache.

Das Ziel ist also kein sprachliches - im isolierten, unfruchtbaren Sinne -, und was mich am meisten stört, ist die ausschließliche Konzentration einiger meiner Leser oder Kritiker auf das Thema 'Sprache'; mag sein, daß sie einerseits eine Entschuldigung dafür haben, andererseits aber auch nicht.

Wenn meine Sprache besonders ist, dann geht mein tiefster Wunsch dahin, daß sie nicht in dem Maße besonders ist, nur eine 'Sprache' zu sein, nur ein Kauderwelsch.

Und wenn wir dies nun hinter uns lassen, dann bin ich damit einverstanden, daß die Sprache das Ziel meiner Begierde und meiner Liebe ist, und Kern meines Selbstempfindens.

Mein Ziel - mag es bewußt oder unbewußt sein - ist die Rückkehr zu, oder richtiger: die Erschaffung eines besonderen Ruhmes für die Sprache. Der Ruhm ist hier aber, wie ich hoffe und wünsche, kein nur unerschütterlicher und kein nur erhabener Ruhm. Ich meine zu wünschen, daß in dieser 'Vision - Sprache' oder dieser 'Erfahrung - Sprache' eine Unerschütterlichkeit steckt, wenn die Notwendigkeit der Kunst dies verlangt, aber ebenso auch spielerisches, fliegendes, leichtes, schweres usw., wenn dies künstlerisch unabwendbar ist, ja selbst wenn es eine spontane Entscheidung ist, die ausgeschlossene Alternativen besaß, welche auch hätten erlaubt sein können. Daß also in der Sprache, wie schon erwähnt, verschiedene Ebenen existieren können, so daß eine dieser Ebenen sogar ausschließlich dokumentarisch und notierend sein kann, während eine andere Ebene, wie ich hoffe, reine und klare Dichtung ist; und daß es alle verschiedenen Farben des Spektrums ebenso gibt, zwischen diesem und jenem.

Ich will und hoffe außerdem, daß die Zusammenhänge der Sprache sowie die sprachlichen Konstruktionen lebendig, belebt, eingraviert, entjungfert, fest gegründet, neu, wie auch ererbt sind, alles an seinem richtigen Platz und alles so, daß es seine Aufgabe erfüllt. Ich habe da eine versteckte Neigung, die ich manchmal bekämpfe, und der ich mich manchmal hingebe, nämlich nach einer völligen Sprengung der Sprache. Ich denke, daß ich manchmal von einer nebelhaften, bewölkten und unruhigen Sprache ohne Zusammenhang träume, in der die konventionellen Beziehungen völlig zusammenbrechen, und wo die 'Vision -

Sprache' zu einem Strom wird, der die Trümmer und Lawinen der Ausdrücke aufeinanderhäuft, während er seinen Zweck erfüllt.

Ich hoffe noch immer, daß diese Art von Erdbeben oder Explosion oder Vulkanausbruch stattfindet, so daß die 'Wort - Erfahrungen' nur so niedergeschrieben werden können, wie sie erscheinen, ohne sie zu steuern oder gar das Bedürfnis zu haben, sie musikalisch, grammatikalisch oder flektierend usw. zu ordnen.

Manchmal explodieren Sätze, und manchmal kurze Einblicke; aber was ich will ist etwas, das sich vom automatischen Schreiben unterscheidet, oder vor dem selbständigen bei den Surrealisten, etwas, was damit zusammenhängt aber nicht das gleiche ist, eben nicht nur selbständiges Schreiben, sondern - mir fällt kein besserer Begriff dafür ein - eine organische, sinnliche, gedankliche und sprachliche Explosion. Dies ist ein sehr schwer zu erfüllendes Bedürfnis, aber es hört nicht auf, mich zu überlisten, zu täuschen, zu erregen und sich mir aufzudrängen, während ich es meinerseits ebenfalls überliste, es irreführe und angreife, wieder und wieder.

Vielleicht haben ja einige Kritiker bemerkt, daß ich eine Art 'Einheits-Wörterbuch' besitze, entstanden aus meiner Begeisterung für einige Wörter in verschiedenen meiner Erzählungen, und dies trotz der großen Unterschiede bei den Personen und Handlungsorten dieser Erzählungen. Das ist ganz offensichtlich der Fall bei einigen Erzählungen aus 'Stunden des Hochmuts'.

Ist dies verbunden mit einer inneren, möglicherweise poetischen Vision der äußeren Welt?

Dieses Phänomen besteht tatsächlich. Es hat in Wirklichkeit, wenn ich die Fragestellung nochmals umformulieren kann, mit der Anzahl der Stimmen innerhalb der einen 'Sprache' zu tun - und dies ist genau der Kern des Problems. Einfach ausgedrückt heißt das, daß einige Autoren auf die künstlerische, leichte List zurückgreifen, wie beispielsweise den Dialog unterschiedlich zu gestalten, oder manchmal das Gewebe der Darstellung, wenn es sich um eine Persönlichkeit oder

um einem Standpunkt besonderer Art handelt, um dorthin zu gelangen, was in der Kunstkritik üblicherweise als Illusionismus oder Diskurs bezeichnet wird.

Dies ist natürlich legal, und wie einfach und leicht erreichbar ist es! Vielleicht ist meine (nachfolgende) Beschreibung dessen, was ich tue, daß ich nach etwas anderem strebe. Ich strebe danach, diese Vielfalt und diese Unterscheidung zu finden, nicht nur die der Personen und Orte, sondern zwischen den künstlerischen Erfahrungsebenen selbst. Aber nicht über den Weg der Vielfalt und Verschiedenartigkeit des äußeren Wörterbuchs, sondern über die Vielfalt und Verschiedenartigkeit der inneren Beziehungen und der Baustrukturen innerhalb jenes einen Wörterbuches.

Gehen wir weiter in dieser Beschreibung und glauben wir ihr, dann sind wir gezwungen zu sagen, daß der Autor oder Romancier an dieser Stelle die Rolle des wissenden Auges übernimmt, des allwissenden Auges innerhalb der konventionellen Form des Schreibens. Aber statt daß er einen Standpunkt von umfassendem Wissen einnimmt oder umfassender Vision, übernimmt er den Standpunkt der anderen Seite, also den der umfassenden Einsicht, der umfassenden Innenschau, des umfassenden Innen-seins, so daß die unterschiedlichen Ebenen des Bewusstseins, wie ich sie nannte, alle in das eine Innere zusammenfallen. Und jenes, welches das Gewebe dieses ganzen Inneren verwirklicht, ist zumindest Wasser, oder ein Fluß, wiederhallend im Klang, harmonisch und in flüssigem Stil - zumindest finde ich im Moment keine andere Erklärung.

Natürlich gibt es in 'Stunden des Hochmuts', in 'Der Bahnhof' und anderswo Ebenen des Dialogs und die Übernahme von Gesprächen und Ausdrücken des Volkes; dies existiert und hat seine Aufgabe, aber es ist eine Basis innerhalb des Gewebes selbst, in dem Wörterbuch selbst, und hier wandelt sich das Problem zu der Frage, wie eine Harmonie zwischen all diesen Ebenen erreicht werden kann, selbst bei Nutzung des einfachen Dialekts innerhalb des vorherrschenden Wörterbuchs.

Was ich aber will oder wohin ich strebe ist, daß es innerhalb dieses vorherrschenden Wörterbuchs, innerhalb dieser einen 'Sprache' selbst, eine Vielfalt gibt, welche die verschiedenen Ebenen transportiert, wo auch immer die Sache mit einer Ebene zusammenhängt. Man wird Beziehungen zwischen dem Dialekt und der Hochsprache finden, und zwischen den verschiedenen Ebenen des Erzählens selbst. Vielleicht ist diese Art komplizierter, vielleicht auch treuer gegenüber der Erfahrung, jedenfalls ist sie weit entfernt von dem einfachen oberflächlichen Transportieren, das letztendlich so leicht ist.

Bei diesen Erzählern oder Autoren kommt die Welt daher, vergleichbar mit einem homogenen und festen Teig. Das Problem zeigt sich, sobald verschiedene, eigene Erzähler auftreten. Jeder alleine für sich. Innerhalb eines zeitlichen oder räumlichen Rahmens, oder mit einem bestimmten Beruf - und dann treten verschiedene bevorzugte Ausdrücke oder Wörter bei ihnen allen auf.

Dieses Problem ist hier tatsächlich ein Resultat der vorherrschenden erzählerischen oder schriftstellerischen Methode, an die sich der normale Leser gewöhnt hat, und wenn nun ein anderes Modell auftritt oder andere, im künstlerischen Sinne komplizierte Formulierungen, dann denkt er, daß dies wohl ein Fehler sei. Aber das ist immer der Preis des Abenteuers und der Erneuerung.

Wenn nun meine Arbeiten, insbesondere seit 'Rama und der Drache' auf einer Art Exkurs, einer Art inspirierender Wiederholung aufbauen, welche die arabische und die alte pharaonische Kultur inspiriert hat, wie auch das Nebengebäude der arabischen 'arabesken' Kunst, besteht dann nicht in dieser Wiederholung innerhalb der arabischen Kultur und der Arabeske ausschließlich eine äußere, abstrakte Struktur, während 'Rama und der Drache' und was dem folgte eher ein Versuch zur Verkörperung ist, ein Versuch, den selben Körper aus verschiedenen Blickwinkeln einzufangen?

Es stimmt, daß es aus diesen Blickwinkeln Unterschiede gibt, aber vielleicht meine ich auch etwas anderes, was nicht ausschließlich hier mit dem Phänomen der Abstraktion, und dort mit dem entgegengesetzten der Verkörperung

zusammenhängt. Vielleicht meine ich eher das Herauskristallisieren eines bestimmten Wertes aus der arabischen 'Arabeske' und der alten pharaonischen 'Wiederholung', eines sogenannten philosophischen Wertes oder gar eines sogenannten metaphysischen Wertes.

Ich meine etwas, das dem sich wiederholenden Schreiben aus der einen gleichen Erfahrung sehr Nahe steht, also nicht genau dieses, aber etwas diesem recht ähnlichen. Ich meine das Streben nach der Verwirklichung oder das Erreichen des Unendlichen und Unbegrenzten, was weder gefasst noch erlegt werden kann, insbesondere nicht durch die Wiederholung. Also das Umherwandern in einem Kreis oder in einem Achteck, das dem Kreis ja am ähnlichsten ist. Wenn man zur arabischen 'Arabeske' zurückschaut, dann sieht man, daß diese beiden Formen die meistverbreitetsten sind.

Der Kreis hat, wie wir wissen, keinen Anfang und kein Ende. Das Streben, diesen Kreis zu zerbrechen und doch gleichzeitig in dessen Trümmern fortzuschreiten kann nicht enden, wenn es eine künstlerische Form annimmt. Vielleicht ist es dies, was ich eigentlich ausdrücken will.

Aber natürlich ist dies nur eine Annäherung; denn es gibt ja einen Unterschied zwischen dem Planen oder dem Verzieren und dem Baumeister, und zwischen der Kunst des Erzählens oder der des Schreibens von Romanen, entsprechend den besonderen Eigenschaften, die eine jede dieser beiden Künste aufweist.

Das Verzieren und sogar der Baumeister, seiner Natur und seinen Eigenschaften nach, sind beide fast vernichtet durch Abstraktion, Spezifizierung und Schnitt in dieser Form der asketischen Härte. Die Kunst des Erzählens kann Zuflucht nehmen zu abstrakten Werten wie diesen und mit ihnen Errungenschaften realisieren. Aber ich, der Natur meiner Zusammensetzung nach, stehe auf einer anderen Seite des Spektrums, auch wenn ich nicht von diesem philosophischen oder metaphysischen Wert ablasse, sondern ihn gleichzeitig behüte, vielleicht mit ein wenig Bewußtheit oder Absicht, und mit der Autorität von Ferne und Verhaftung.

Meine Werke sind also inspiriert von der ursprünglichen arabischen Kunst, der 'Kunst der Arabeske', von jenen bis zur Grenze des Unendlichen sich wiederholenden oder eine Wiederholung erlaubenden Formulierungen und Linien. Hier gibt es keinen Anfang und kein Ende, die Form ist offen, als ob sie eine Suche nach einer Art von Ewigkeit ist. Dies ist eine Herausforderung für die Zeitlichkeit, für die vorgegebenen Begrenzungen, für die menschliche Situation.

Dies ist ein Schreiben, das seine Wurzeln auch im 'zusammenfügenden Modell' findet, in dem 'Hauptstil', den man in der pharaonischen 'Kartusche' dargestellt antrifft. So besitzt die pharaonische 'Kartusche' keine explizite Begrenzung, wie es auf den ersten Blick aussehen mag, sondern im Gegenteil, es existiert da ein im Voraus bestehender Wille nach dem in die Tiefe gehen, da ist Dichte einerseits und die Verehrung des Heiligen andererseits. Doch mit dem Verehren des Heiligen, zusammen mit seiner Existenz, verbindet sich immer das Herabsteigen zum Irdischen, zum Alltäglichen. Das bei mir Erhabene und Würdevolle ist manchmal fast der Grund für den Spott und es ist immer Grund für Fragen, jedoch nicht abwechselnd oder im Austausch, daß also Spott und Hohn den Platz des Erhabenen und Heiligen einnehmen, oder daß die Relativität in das Absolute einbricht. Und dann seinen Kern verändert. Sondern es passiert zur gleichen Zeit und im gleichen Selbst.

Ich glaube, daß meine technischen Möglichkeiten aus zwei Quellen stammen: der Methode einer Erschaffung der erzählerischen Erfahrung, und dem Thema dieser Erfahrung, also der Natur ihrer organischen Substanz.

Ich glaube, daß es leicht fällt, diese Methoden mit ihren technischen Bezeichnungen zu benennen, obwohl es meines Erachtens gar nicht so wichtig ist, sie zu benennen, jedenfalls nicht mehr als uns dies dabei hilft, ihre Rollen zu erforschen. Denn ich glaube, sie spielen eine Rolle beim Prozeß der Verbindung und der Kontinuität, der sich in der künstlerischen Arbeit selbst ausdrückt, der Eindruck davon gibt, was hinter dem technischen Instrumentarium an handelnder Erfahrung oder visionärer Sicht steckt.

Der innere Monolog steht möglicherweise in Verbindung damit, daß das Bewußtsein des Menschen sich selbst, den anderen und dem Universum gegenüber die erste, einzige und grundlegendste Wahrheit ist, die nicht angezweifelt wird.

Die dialogischen Formen, die in den Kern der Darstellung dringen, erzielen die notwendige Wirkung, die jene Härte grundsätzlicher Erfahrungen zerstört und notwendigerweise ihre innerste Eigenschaft ausgleicht. Sie zeigen auf den Anderen und bestätigen ihn, denn der Andere ist eine andere Wahrheit, ursprünglich und verwurzelt und unzweifelhaft, eine Wahrheit, deren Kenntnis keiner äußeren Beweisführung bedarf. Aber es ist auch eine Wahrheit, die auf zwei Ebenen existiert: auf der tiefen, verwurzelten Ebene, der nächtlichen Ebene, der inneren Ebene, wenn dieser Begriff das ausdrückt, was ich mit diesem Hinweis meine. Und sie existiert auf der alltäglichen gesellschaftlichen Ebene, der Ebene des Marktlebens und der Jagd nach dem täglichen Brot. Ist dies meine Erklärung für die hochsprachlichen Formulierungen einerseits und für die im Dialekt gehaltenen andererseits, die manchmal in ihrer rohen Form auftreten, und manchmal in einer arabischen Gußform, die hoffentlich innerhalb des Dialogs klar ist, der in dem meisten, was ich schreibe, den Kern der handelnden oder geistigen Erfahrung angreift?