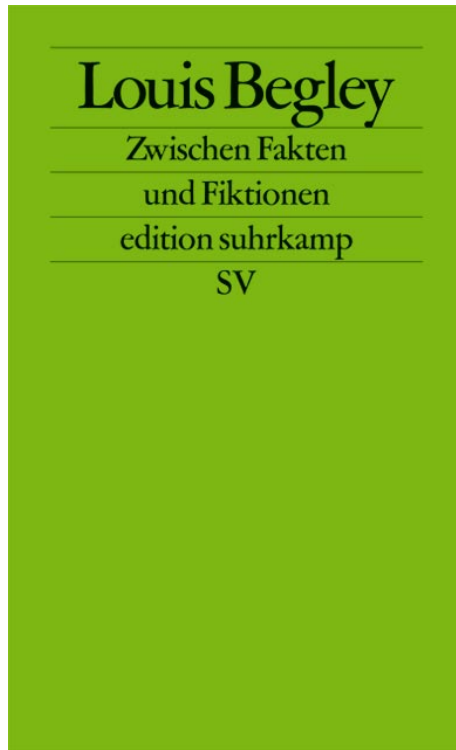


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Begley, Louis
Zwischen Fakten und Fiktionen

Heidelberger Poetikvorlesungen
Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2526
978-3-518-12526-7

edition suhrkamp 2526

Fact or fiction? Das ist, wie so oft, die Frage. Und sie war das Thema der Heidelberger Poetik-Dozentur, die Louis Begley 2006 innehatte. Daß sein erster Roman *Lügen in Zeiten des Krieges*, mit dem er auf Anhieb einem internationalen Publikum bekannt wurde, ein autobiographischer Roman sei (und sein jüngster Roman, *Ehrensachen*, seine Fortsetzung), würde der Autor vehement bestreiten. Er würde vielmehr betonen, daß er keinen seiner Romane je hätte schreiben können, ohne sich seiner eigenen Erfahrungen zu bedienen. Seine Überlegungen illustriert Begley anhand einer bisher unveröffentlichten Kurzgeschichte.

Über die Vorlesungen schrieb die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: »Fern von dem Anspruch, das komplexe und wechselseitige Verhältnis von Fakten und Fiktionen abstrakt zu erörtern, spricht Begley mit angelsächsischer, fußnotenfreier Souveränität über seine und andere literarische Figuren, wie sie es verdient haben: von Mensch zu Mensch.«

Louis Begley, 1933 in Polen geboren, studierte Literaturwissenschaft und Jura in Harvard und arbeitete von 1959 bis 2004 als Anwalt. Bei Suhrkamp erschienen zuletzt: *Venedig unter vier Augen* (mit Anka Muhlstein, 2005) und der Roman *Ehrensachen* (2007).

Louis Begley
Zwischen Fakten
und Fiktionen

*Heidelberger
Poetikvorlesungen*

Aus dem Amerikanischen
von Christa Krüger

Suhrkamp

Die Erzählung »Epithalamion 2004: Eine Fabel« erschien 2006
unter dem Titel »Epithalamion 2004. A fable« in der von Chris Knutsen
und David Kuhn herausgegebenen Anthologie *Committed: Men Tell Stories
of Love, Commitment, and Marriage* bei Bloomsbury USA.

edition suhrkamp 2526

Erste Auflage 2008

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12526-7

1 2 3 4 5 6 – 13 12 11 10 09 08

Inhalt

I.
Autobiographie oder Roman
7

II.
Epithalamion 2004: Eine Fabel
95

Danksagung
117

Für Anka

I. Autobiographie oder Roman

Erste Vorlesung

Die Grenze zwischen Fakten und Fiktion in der Literatur ist seit jeher durchlässig wie alle Grenzen. Daniel Defoe, Journalist, ehemaliger Spitzel, Abenteurer und Romancier, veröffentlichte 1719 mit neunundfünfzig Jahren seinen ersten Roman, *Robinson Crusoe*, das Buch, das zugleich der erste in englischer Sprache verfaßte Roman überhaupt war. In der Vorrede wird ausdrücklich betont: »Der Herausgeber hält das Ganze für den getreuen Bericht wirklicher Begebenheiten und kann keine Anzeichen einer freien Erfindung darin erblicken.« Defoes Name stand weder auf dem Buchdeckel noch auf den Innenseiten. Und doch war diese Geschichte von den Nöten eines neunzehnjährigen Ausreißers, der zur See fährt, Schiffbruch erleidet und achtundzwanzig Jahre lang auf einer menschenleeren Insel lebt, reine Erfindung. Als Quelle für den Roman nutzte Defoe den Bericht eines wirklichen Schiffbrüchigen: Alexander Selkirk, der 1704 auf einer unbewohnten Insel im Pazifik ausgesetzt worden war und fast fünf Jahre später gerettet wurde.

Defoe hatte Mühe, einen Verleger für *Robinson Crusoe* zu finden; als es ihm schließlich gelang, wurden ihm nur zehn Pfund Sterling für das Manuskript gezahlt. Daß die Leser glaubten, *Crusoe* sei ein »Bericht wirklicher Begebenheiten«, trug entscheidend zum frühen Erfolg des Romans bei und wahrscheinlich auch zu seiner bis heute anhaltenden Beliebtheit; seit fast dreihundert Jahren war das Buch nie vergriffen. Hätte Defoe darauf bestanden, daß sein Name auf den Buchdeckel gesetzt würde, und hätte er zugegeben, daß die Geschichte erfunden war, wäre *Robinson Crusoe*

vielleicht gar nicht erst erschienen oder bald in Vergessenheit geraten. Cervantes, dessen *Don Quixote* fast 120 Jahre früher – 1605 – veröffentlicht wurde, griff zu einer ähnlichen List. Im ersten Teil des *Don Quixote* erzählt er uns, er habe die Hefte mit den in arabischer Sprache aufgezeichneten Abenteuern des Ritters von la Mancha auf einem Marktplatz in Toledo gefunden und übersetzen lassen. Das Buch fand sofort reißenden Absatz und wird wie *Robinson Crusoe* bis heute gelesen. Wie viele Leser wirklich geglaubt haben, Geschichten von wahren Abenteuern vor sich zu haben, steht natürlich auf einem anderen Blatt.

Autobiographien, Lebenserinnerungen und Bekenntnisse verschiedener Art verkaufen sich noch immer besser als Romane, trotz *Harry Potter* und *Sakrileg*. Sogar in erklärtermaßen ausgedachten Geschichten suchen Leser und Kritiker »Wahrheit«, und in einem Roman gilt ihnen als Wahrheit, was immer sie als Teil der Biographie des Autors zu erkennen glauben. Nach dieser Wahrheit fahnden sie auch dann, wenn ein Buch statt der Wahrheitsbeteuerungen in *Robinson Crusoe* eine Vorbemerkung enthält, die das Gegenteil erklärt, wie zum Beispiel der Vorspann, den ich in einer neuen Taschenbuchausgabe von *Wartime Lies* [*Lügen in Zeiten des Krieges*] gefunden habe:

»Dies ist eine erfundene Geschichte. Namen, Personen, Schauplätze und Ereignisse sind Phantasieprodukte des Autors oder in den Rahmen der Fiktion gestellt. Jede Ähnlichkeit mit tatsächlichen lebenden oder toten Personen, Vorfällen oder Orten ist rein zufällig.«

Hätten Kritiker und Leser akzeptiert, daß mein Roman *Lügen in Zeiten des Krieges* eine erfundene Geschichte ist,

wenn die Erstausgabe des Buches eine solche Vorbemerkung enthalten hätte? Oder wären sie trotzdem beharrlich bei der Meinung geblieben, ich sei »der Mann mit dem freundlichen Gesicht und den traurigen Augen«, dessen Vorwort den Rahmen der Erzählung bildet; der Junge Maciek sei ein Spiegelbild meiner Kinderjahre und seine wunderbare Tante Tanja meine Mutter? Ich glaube, ein Vorspann, der meine Leser darauf aufmerksam gemacht hätte, daß sie eine erfundene Geschichte vor sich haben, hätte nicht viel geändert: Reduziert man Tanjas und Macieks Lebenslauf im Krieg auf seine Grundelemente, stimmt er weitgehend mit dem überein, was meine Mutter und ich erlebt haben. Das hindert Leser daran, die Wahrheit hinzunehmen, daß der kleine Junge und seine Tante Romanfiguren sind. Hinderlich mag auch sein, daß ich die Geschichte glaubwürdig erzählt, das heißt, wirklichkeitsnah erfunden habe. Das war natürlich mein Ziel. Mein neuer Roman *Matters of Honor* [*Ehrensachen*] erschien ebenfalls mit der Vorbemerkung, daß Personen und Handlung frei erfunden seien. Wahrscheinlich wird sie Leser nicht von dem Kurzschluß abhalten, daß ich wieder einmal eine Fortsetzung meiner Autobiographie geschrieben habe. Die Schauplätze der Handlung: zuerst das Harvard College, an dem ich studiert habe, und später New York und Paris, wo ich gelebt habe; der Beruf des Protagonisten Henry – er ist, wie ich, Jurist und Absolvent der Harvard Law School – und die Tatsache, daß Henry ein Jude ist, der in Polen den Krieg überlebt hat, all diese Parallelen werden Leser in ihrer Vermutung bestärken. Trotzdem ist *Ehrensachen* genau wie *Lügen in Zeiten des Krieges* ganz entschieden eine erfundene Geschichte. Als eine Journalistin den Protagonisten meines Romans *Schiffbruch*, John North, den Schriftsteller, der für ihren

Tod gegen Ende des Romans eine gewisse Mitverantwortung tragen wird, gleich zu Beginn in einem Interview mit der Frage bedrängt, ob sein neuer Roman autobiographisch sei, kämpft er mit dem Problem der Abgrenzung von Fiktion und Fakten. Er erklärt ihr:

»Alles mögliche Zeug sammelt sich im Inneren eines Romanciers an [...], auch manches, das er dort erst beim Schreiben entdeckt [...]. Hat der Romanschreiber dann ein Thema gefunden [...], ein Thema, welches ihn anzieht, so daß er ein Buch beginnen möchte, dann bearbeitet er die gesammelten Flicker und Schnipsel, bis sie brauchbar [...] sind und wie Wäsche auf die Leine seiner Geschichte gehängt werden können. Kleidungsstücke aus Worten, Stück für Stück, Wort für Wort, Satz für Satz zurechtgeschneidert [...], mein neuer Roman ist, genau wie seine Brüder und Schwestern, autobiographisch nur in einem bestimmten Wortsinn: Er ist aus dem Zeug gemacht, das sich nach und nach in mir abgelagert hat. Aber meine Romane handeln nicht von mir, und keiner von ihnen ist die Geschichte meines Lebens.«

Auch keiner von meinen Romanen ist die Geschichte meines Lebens, aber ich möchte ein Experiment wagen und werde zu diesem Zweck viel freizügiger als John North preisgeben, wie ich in meinen Büchern Material aus meinem Leben verwendet habe. Dieses Experiment birgt Gefahren: Womöglich bleibt nur wenig von der Zauberkunst des Illusionisten, wenn er, sobald der Vorhang sich hebt und die Bühnenbeleuchtung eingeschaltet ist, seine Tricks verrät. Außerdem muß ich zugeben, daß ich mit diesem Experiment eigentlich eine Wette gegen mich selbst abschließe. Da

ich überzeugt bin, daß die Kenntnis der autobiographischen Elemente eines Romans dem Leser kaum mehr Freude an dem Buch verschafft, sondern eher Schaden anrichtet, weil sie seine Aufmerksamkeit vom Werk auf die Person des Autors lenkt, kann ich nur hoffen, daß meine nun folgenden Bekenntnisse zwar interessant für jemanden sein mögen, der mehr über mich wissen möchte, aber wenig oder nichts zu Ihrem Vergnügen oder Ihrem Verständnis meiner Texte beitragen werden.

Der Roman *Lügen in Zeiten des Krieges* ist ein leichter Fall. Obwohl er eine Geschichte erzählt, die meiner eigenen sehr ähnlich ist – soweit ich sie über die lange Zeit bis 1989, als ich das Buch schrieb, noch im Gedächtnis hatte –, waren meine Erinnerungen an frühe Kindheit und Krieg so spärlich, daß sie nicht genug Stoff für Memoiren hergaben. Wenn ich die Geschichte überzeugend erzählen wollte, mußte ich die Erinnerungen mit meiner Einbildungskraft verdichten und umwandeln. Tanja habe ich erfunden, weil ich über meine Mutter nicht ohne Hemmungen hätte schreiben können, solange sie am Leben war, und weil ich für eine Zeit des beispiellosen Grauens und des Umsturzes eine Heldin brauchte, die anders war als meine Mutter – eine Heldin in der Größenordnung von Stendhals Herzogin von Sanseverina und Pasternaks Lara. Meine Erinnerung an den kleinen Jungen, der ich war, ergab ein für meine Zwecke zu verschwommenes Bild; seine Konturen mußten schärfer gezogen und seine Farben kräftiger werden. Nur den Großvater in *Lügen in Zeiten des Krieges* habe ich so genau nach meinem Erinnerungsbild gezeichnet, wie ich konnte. Macieks Vater hat nur schwache Ähnlichkeit mit meinem Vater, soweit ich ihn aus jener lange vergangenen Zeit noch im Gedächtnis hatte. Ein Kindermädchen wie Zosia mit dem gol-

denen Haar hatte ich nicht; sie ist eine erotische Phantasie, ein Zugeständnis an die Nostalgie.

Viele Details im Roman habe ich allerdings unmittelbar aus meiner eigenen Erfahrung übernommen. Zum Beispiel den Marsch der Juden von T. auf den Bahnhof und in die Vernichtung; die Episode in Lwów, als Maciek die große Spinne an der Wand zerquetscht und unmittelbar danach die Nachricht erhält, daß seine Großmutter erschossen wurde; die Begegnung mit der Gestapo, der Tanja und Maciek mit knapper Not entrinnen, bevor sie nach Warschau weiterfliehen; Tanjas und Macieks Zimmernachbarn bei Pani Z., die sich am Anblick des brennenden Ghettos erfreuen; bestimmte Vorfälle in Pani Dumonts Wohnung; Macieks Erstkommunion; seine Spiele mit Bleisoldaten in Lwów und Warschau; der ständige, gemeinsam mit Tanja geführte Krieg gegen die Wanzen; die Szene in der Wohnung des Großvaters, als die Polizei Pani Basia erpreßt und um Haarsbreite Tanja und Maciek entdeckt hätte; das Fleisch, das Tanja auf dem Schwarzmarkt kauft und für Schweinebraten hält, um später zu entdecken, daß es Menschenfleisch war; vieles von dem, was während des Aufstands in Warschau geschieht, etwa der Marsch zum Hauptbahnhof, der Anblick des deutschen Offiziers, der ein Baby in ein Kanalloch wirft; und Tanjas Heldentat (etwas abweichend von der meiner Mutter im wirklichen Leben), die ihr und Maciek die Fahrt mit dem Zug nach Auschwitz erspart; bestimmte Szenen des Landlebens; und viel von der Befreiung in Kielce. Genauso wichtig: Die Romanform und die Freiheit zur Erfindung, die sie gewährt, boten mir die psychische Abschirmung, durch die es mir überhaupt möglich wurde, Themen in Angriff zu nehmen – die Auslöschung der Juden in Polen ist nur eines davon –, die ich sonst für unzugäng-

lich, wenn nicht sogar verboten gehalten hätte. In dieser Hinsicht waren meine Bedürfnisse und meine Strategie diametral entgegengesetzt zu dem, was Jerzy Kosinski vorhatte, der sein Buch *The Painted Bird* [*Der bemalte Vogel*] 1965 als Roman veröffentlichte, um später, obwohl die Geschichte eindeutig und nachweislich zu einem großen, wenn nicht dem größten Teil erfunden war, beharrlich zu behaupten, er habe in diesem Buch seine tatsächlichen Erlebnisse während des Krieges geschildert.

Soviel zu *Lügen in Zeiten des Krieges*; nun betrachte ich – mit den Worten John Norths – die Brüder und Schwestern dieses Romans in chronologischer Reihenfolge. Sollten meine Enthüllungen enttäuschend sein und die Tatsachen neben den Erfindungen blaß wirken, wäre das ein Beweis für die Klugheit von André Gides Diktum, das North in seiner wilden Tirade zitiert: Wir kommen der Wahrheit nie näher als in erfundenen Geschichten.

Der Mann, der zu spät kam, mein zweiter Roman, ist ein wüstes, ungebärdiges Buch, das ich auch als Reaktion auf die harte Arbeit schrieb, die mir *Lügen in Zeiten des Krieges* abverlangt hatte, bis ich die Reinheit der Sprache und des Tons ebenso wie die Knappheit im Ganzen erreicht hatte. Mein Vorbild dafür war Madame Lafayettes *Prinzessin von Clèves* gewesen, die 1678 verfaßte Erzählung vom Leben am Hof Heinrichs II., ein vollkommener kurzer Roman. Seine Verbindung zu meinem Buch besteht ausschließlich im Stil, und selbst diese Verbindung nehme nur ich allein wahr. Als ich *Der Mann, der zu spät kam* schrieb, waren meine Leitsterne zwei Bücher, die beide sehr verschieden von *Prinzessin von Clèves* sind und wenig miteinander gemeinsam haben: Pierre Jean Jouvets 1924 geschriebener Roman *Die leere Welt* und *Gefährliche Liebschaften* von Cho-

derlos de Laclos, das 1778 erschien. Mein Protagonist Ben ist ein jüdischer Flüchtling aus einem nicht näher bezeichneten mitteleuropäischen Land, der nach dem Ende des zweiten Weltkriegs in die Vereinigten Staaten kommt. Ben ist wie ich sehr angetan von Jouvés Romanwerk: Er versteht *Die leere Welt* als Metapher, die sein eigenes Gefühl, verdorben worden zu sein, zum Ausdruck bringt; Jacques de Todis Selbstmord in Jouvés Roman ist eine Vorankündigung von Bens eigenem Ende. Jouve war mein Vorbild, als ich Beschreibungen verknüpfte, an bestimmten Punkten der Erzählung ein stakkato-artiges Präsens verwendete und den Roman im Galopp vorantrieb. Das sardonische Lachen, das man im *Mann, der zu spät kam* hört, kommt von mir und auch von Jouve. Laclos wie Jouve machten mir Mut zur deutlichen Schilderung erotischer Szenen – aber ich bin nie so weit gegangen wie Jouve, dessen brillante Novelle *Dans les années profondes* wie einige seiner kurzen Prosastücke Meisterwerke der erotischen Literatur sind.

Viele Leser meinten, Ben sei mir ähnlich: Wir sind beide Flüchtlinge, waren beide am Harvard College und machten danach parallel verlaufende Karrieren, er an einer eleganten Investmentbank an der Wallstreet, wo er, in seinen eigenen Worten, der Alibi-Jude war, und ich in einer eleganten Kanzlei in derselben Straße. Wir wurden beide in die Pariser Filialen unserer Firmen versetzt. Andere Übereinstimmungen: Ben ist aus der Bahn geworfen wegen seiner Scheidung, die ihn nicht nur von seiner früheren Frau getrennt hat, sondern auch von deren Zwillingsstöchtern, an denen er sehr hing. Meine Ehe war in Scherben, bevor ich in den sechziger Jahren nach Paris ging, und ich quälte mich mit dem Gedanken, meine drei Kinder verlassen zu haben. Ben hat nach seiner Scheidung viele Affären, von denen eine, mit Véro-

nique, skandalös und tragisch ist. Ich lebte in der entsprechenden Phase meines Lebens auch nicht wie ein Mönch und verliebte mich einmal heftig; die Beziehung endete schlimm, aber keineswegs so dramatisch wie die zwischen Ben und Véronique.

Das Modell für Véronique war keine Französin. Ich habe sehr darauf geachtet, ihre Identität zu kaschieren, aber ich nehme an, als sie meinen Roman las, hat sie sich in dem verfremdeten Porträt wiedererkannt. Ihre Begegnung mit dem Schweizer, der sie auf dem Flug von Genf nach Paris belästigt, ist frei erfunden. Hat sie eine Quelle? Ja, die Geschichte, die mir eine andere Dame in meinem Leben einmal erzählte: Sie sei in einem Flugzeug nach London von einem nigerianischen Minister bedrängt worden und habe im Flughafenhotel eine Nacht mit ihm verbracht. Die Szene, die ihr Ehemann meiner Freundin machte, ist Material für das Theater, das Véroniques Mann Paul Decaze aufführt, als er entdeckt, daß Véronique eine Affäre mit Ben hat. Ein Detail mag für Leser interessant sein, die genauer darauf achten, wie das Mosaik eines Romans zusammengesetzt ist. Véronique hat verstörende, vielleicht psychotische Züge: Noch als sie erwachsen war, wurde sie regelmäßig von ihrer Mutter mit einer Reitpeitsche oder einem Kleiderbügel so geschlagen, daß häßliche Striemen zurückblieben. Sie erzählt Ben davon, und aus dem Ton ihres Berichts sowie anderen Warnzeichen erkennt Ben ihre labile Verfassung oder Schlimmeres. Womöglich genießt sie es, geschlagen zu werden. Auch dafür gibt es eine Quelle: Eine junge Französin erzählte mir, daß sie von ihrer Mutter genauso geschlagen wurde. Ich nahm also die erschreckende Geschichte einer Bekannten – mit der ich eine kurze Affäre hatte – und dichtete sie Véronique an, deren Modell nichts dergleichen er-

lebt hat. Aber ein Instinkt sagte mir, daß zu meiner erfundenen Véronique perfekt passen würde, was meine französische Freundin mir erzählt hatte. Ich folgte diesem Instinkt, habe jedoch in Wirklichkeit nichts für sadomasochistische Spiele übrig und verabscheue die Pornographie mit ihren mechanischen, eintönigen und ermüdenden Praktiken, pünktlich wie Kuckucksuhren – ich halte sie für eine Antithese zur Lust.

Zurück zu den Mosaiksteinchen: Für mein Porträt des Erzählers Jack, der ein braver, solider Mann mit Illusionen über sich selbst ist, lieh ich mir nur die »Form«, wie Henry James sagte, die Form eines Mannes, mit dem ich damals eng befreundet war, vor allem die unsägliche Selbstsicherheit, wenn nicht sogar Selbstgefälligkeit eines typischen WASP aus sehr guter Familie. Jacks Frau Prudence ist eine reine Erfindung. Cockney, eine von Bens gelegentlichen Geliebten, ist das naturgetreue Abbild einer französischen *petite camarade* aus meiner Vergangenheit, und Guy Renard, der charmante, subtile Franzose, der Bens Freund wird, ist das Porträt eines Mannes, mit dem ich in Paris befreundet war und bin. Derselbe Mann kommt übrigens in *Schiffbruch* wieder vor, als der mit John North befreundete Kunsthändler. Dolores, die Ben aus geschmacklosen Gründen Do nennt, gab es wirklich, aber ihre Wohnung war an der Place du Palais Bourbon und nicht im Palais Royal, und tatsächlich machte mich ein New Yorker Zahnarzt bei einem Parisbesuch mit ihr bekannt – meine Mutter, nicht ich, gehörte zu seinen Patienten, und er ist schon lange tot. Im Gegensatz zu Ben ließ ich ihn allerdings nicht bei mir wohnen. Die Szenen in Japan, besonders die Beschreibung der Arbeitsbesprechungen und der japanischen Mandanten, sind Satiren – genauso wie die Beschreibung von Thomas Mistlers

Aufenthalt in Japan in *Mistlers Abschied*. Die Szene in Brasilien, als Ben an der Copacabana viel zu weit hinausschwimmt und beinahe Selbstmord begeht, ist reine Erfindung. Die Walpurgisnacht in Rio zur Feier von Bens Erfolg, in deren Verlauf er dem Nazi-Zahnarzt und Teilzeitzuhälter begegnet, basiert auf einer tatsächlichen Begebenheit, die so sonderbar war, daß ich im Rückblick nicht mehr weiß, ob ich sie mit vielleicht nur eingebildet habe. Der Rest der brasilianischen Episode muß zweigeteilt werden: Ich war ein paar Tage am Strand der Bucht von Angra in derselben Umgebung wie Ben auf seinem Ausflug, aber ich war allein.

Mein dritter Roman *Wie Max es sah* ist genausowenig wie die *Schmidt*-Romane, *Mistlers Abschied* und *Schiffbruch* eine Umsetzung meiner Lebensgeschichte. Aber in diesen Büchern steckt viel Material aus meinem Leben – manches davon nur Nippes, anderes durchaus nicht trivial, sondern voller Bedeutung –, das ich beim Schreiben transformiert habe. Der schöne junge Toby zum Beispiel, den Max sieht, als er zum Schwimmbecken der Villa am Comer See spaziert, und der ihm später Unterricht im Backgammon gibt, hatte zwei Modelle: zum einen eine sehr junge Frau, die an einem Pool in den Berkshires vergeblich versuchte, mir das Spiel zu erklären; zum andern und viel wichtiger, einen jungen Mann, der wie Toby an AIDS starb. Das schöne junge Mädchen hatte einige Jahre im Libanon gelebt; dieses Detail eignete ich mir an und spann daraus die Geschichte von Tobys Vater, der von Beirut aus mit den Saudis Handel treibt; Tobys verrückte Mutter dagegen, die aus dem Fenster auf das Glasdach eines Wintergartens sprang, ist pure Erfindung, einschließlich ihrer Teilnahme an Tobys Begräbnis, als sie lächelnd im Rollstuhl sitzt und nicht versteht, was vorgeht. Diese Mutter und ihre Wärterin zwangen sich mir

beim Schreiben auf. Für sie gab es keine Vorbilder. Die Joyces, der pensionierte amerikanische Diplomat und seine Frau, die Eigentümer der Villa La Rumorosa, sind einem ähnlichen Paar nachempfunden, dessen Haus auf der griechischen Insel Spetsai Feriengästen der High-Society und anderen Berühmtheiten offenstand. Die wundersame Szene im Bostoner Ritz – Max' Besuch bei seiner reichen Verwandten, die ihm ihr Vermögen vererben wird, worauf er zu seiner Überraschung am bargeldlosen Wohlleben der Reichen teilnehmen kann – basiert auf einem Vorfall, der sich ereignete, als meine Kinder ihre Urgroßmutter mütterlicherseits besuchten, die in diesem Hotel wohnte. Mein jüngerer Sohn aß nach und nach alle Pfefferminzpralinen aus einer kleinen silbernen Schale auf der Anrichte. Als seine Mutter ihn tadelte, antwortete er so laut, daß sogar die taube alte Dame es hören konnte: Das ist schon in Ordnung; Großmama ist noch nicht tot; sie kann sich neue holen. Sind dies wirklich nur Trivialitäten oder mehr? Wo habe ich Charlie Swann gefunden, diesen herrlich exzentrischen Architekten und Tobys Erastes? Hier habe ich Elemente verschmolzen, die ich an drei Männern beobachtet habe. Der erste war ein enger Freund von mir, ein genialer Künstler, tatsächlich der wesentlich ältere Liebhaber eines jungen Mannes, der an AIDS starb. Der ältere Mann infizierte sich nicht; er pflegte seinen kranken Toby liebevoll wie ein Vater und verzweifelte nach dem Tod des Jungen. Dieses Paradox, daß der Ältere der Infektion trotzte und der junge Mann ein qualvolles Ende nahm, sehr ähnlich wie das Ende Tobys im Roman, hat mich dazu getrieben, das Buch zu schreiben. Nichts in Charlies Persönlichkeit und Erscheinung gleicht dem genialen Erastes – außer der Homosexualität und der Zärtlichkeit. Modell für fast alle seine Eigenarten war ein