

## „Das ist Empathie“

### Gespräch mit dem Schriftsteller und Sachbuchautor Stephan Thome über das Schreiben von Büchern und über Perspektivität

Einleitung und Fragen von Andreas Becker

Stephan Thome ist ein Erzähler, der zwischen der Innen- und Außenwelt seiner Figuren balanciert. In allen seinen Romanen gibt es ein Gespür für das Phantasmagorische der Geschichte, deren manchmal kleinen, manchmal großen Abgründe, die erzählbar gemacht werden wollen. Vieles von dem, was ich im *Gott der Barbaren* las, konnte ich nicht glauben, bis ich erfuhr, dass eben das, selbst der Brief von Hong Xiuquan<sup>1</sup>, auf historischen Tatsachen beruht und sowieso der Taiping-Aufstand mit seinen geschätzt 20-30 Millionen Toten, von dem ich vorher noch nie gehört hatte. Thome spricht aber nicht nur aus seinen Figuren, sondern auch über sie. Er wechselt mühelos von der *oratio poetica* in die *oratio academicorum* und analysiert die Protagonisten so genau und fachlich präzise wie ein Germanist, um im Gespräch kurz später wieder in ihre Perspektive hineinzuspringen. Er ist ein Autor, bei dem die deutsche Sprache anderen Kulturen die Bühne bereitet, der taiwanischen, chinesischen, portugiesischen, japanischen Kultur. *Pflaumenregen* (2010), *Gott der Barbaren* (2018) wirken wie Übersetzungen aus einem Original, das nie existierte, das aber

existieren könnte, das in unserer Phantasie entsteht, indem wir lesen.

Nach Walter Benjamin besteht die Aufgabe des Übersetzers darin, „diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.“<sup>2</sup>

Es geht also nicht um eine Übereinstimmung der Übersetzung mit dem Original, sondern um eine Neubestimmung und Verortung des Sprachlichen, um Echoeffekte, Resonanzen zwischen den Kulturen. Der Physiker, Philosoph und Literat Georg Christoph Lichtenberg schrieb einmal in den *Sudelbüchern*: „Ich bin eigentlich nach England gegangen, um deutsch schreiben zu lernen.“<sup>3</sup> Das ist hier gemeint.

Stephan Thomes Romane eröffnen multilinguale Imaginationspotentiale, Resonanzräume der Sprachen und kulturweltlichen Prämissen, die die Differenzen zwischen den Kulturen aufheben. *Aufheben* einerseits im Sinne von überschreiten, andererseits auch im Sinne von Einschreiben, bewusst machen, aufbewahren, erinnern, dass es Differenzierungen in der fremden Sprache gibt, die zu erschließen sich lohnt. Das aber bedeutet Arbeit, Arbeit, die der Autor eingeht, der es nicht bei einem Ge-

---

<sup>1</sup> Stephan Thome: *Gott der Barbaren*, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 162.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders.: *Gesammelte Schriften IV.1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 9-21, zit. S. 16.

<sup>3</sup> Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher I*, Schriften und Briefe. Erster Band, hrsg. von Wolfgang Promies, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1994, S. 371, E 144.

spür belässt, sondern der die Orte und deren Geographie, die Menschen, die Geschichte und sowieso die Sprachen so genau studiert, dass daraus Miniaturwelten werden. Stephan Thomes Vertrauen in die Sprache ist vielstimmig.

Ich sprach mit Thome am Dienstagmorgen des 21. Januar 2025 in Tōkyō, wo wir ihn zu einer kleinen Lesereise eingeladen hatten, gefördert vom DAAD Tōkyō, der Keiō-Universität und der OAG Tōkyō.

Andreas Becker: Kannst Du mal sagen, wie Du einen Roman wie *Pflaumenregen*, der sehr umfangreich ist, schreibst.

Stephan Thome: Ich versuche am Anfang einen möglichst genauen Plan zu haben von der ganzen Geschichte, das heißt einen Vorgriff, der vor allem auch das Ende beinhaltet, so dass ich weiß, worauf das alles zuläuft. Dieser Plan wird *nie* so eins zu eins umgesetzt, der verändert sich ständig, der wird erweitert, angepasst. Um auf der Höhe dessen, was ich tue zu bleiben, führe ich ein sehr genaues Arbeitstagebuch. Das handelt zu 80 oder 90 Prozent von meiner Arbeit. Ich entwickle Ideen eigentlich immer nur in irgendeiner Form beim Schreiben, sei es beim Schreiben des Textes oder eines Tagebuchs. Also ich gebe mir oft einen Vorlauf, bevor ich wirklich anfangen Texte zu schreiben, mal zwei, drei, vier Wochen nur Notizen zu machen, nur so ein Brainstorming, Gedanken. Wo will ich hin? Was ist mit meinen Figuren los? Was ist deren Geschichte? Was ist deren Verfassung? Wie sind die drauf? Das mache ich fortlaufend, die ganze Zeit über, während ich an dem Text schreibe. Ich bin im Laufe der Zeit ein bisschen besser darin geworden, vorher zu wissen, was ich will. Bei *Grenzgang* (Suhrkamp-Verlag Berlin, 2010), beim ersten Buch, da habe ich 300 oder 400 Seiten geschrieben, bis mir klar geworden ist, dass ich eine Liebesgeschichte erzähle, dass es nur zwei Hauptpersonen gibt, vorher dachte ich wird das so ein Kleinstadt-Panorama, sechs oder sieben Perspektiven, die sind dann rausgefallen. Es ist also normal für mich, dass immer ein paar hundert Seiten in den Mülleimer kommen, dass wenig von dem, was ich im ersten Jahr

schreibe, am Ende tatsächlich im Buch bleibt. Wie gesagt, das reduziert sich ein bisschen bei *Pflaumenregen* diese Eröffnungsszene, die kleine Umeko, die da zu dem Baseballspiel rennt, das wusste ich von Anfang an, dass das die Eröffnungsszene sein wird. Insofern hat sich die Menge dessen, was in die Mülleimer kommt, vielleicht ein bisschen reduziert. Dieses Buch sollte eigentlich etwas schmaler sein. Es ist im Laufe der Zeit aufgegangen. Dann versuche ich, an die Figuren heranzukommen, das, was ich das *emotionale Zentrum einer Figur* nenne: Worum geht es da? Welche Ängste, welche Hoffnungen, welche innersten Gefühle, die vielleicht gar nicht artikuliert werden, treiben diese Figur an und definieren sozusagen, was für eine Person das ist.

AB: Du sagst, Du hast keine Architektur, sondern Du hast eine gewisse Vorgabe, ein gewisses Thema, das Du Dir gibst. Dann denkst Du vom Ende her, hast eine Skizze, eine grobe Skizze und dann machst du viele Notizen, die schreibst Du mit der Hand?

ST: Ja. Die Notizen schreibe ich mit der Hand, der Text entsteht komplett am Computer, der wird von Anfang an getippt, aber die Notizen mache ich mit der Hand. Manchmal habe ich noch so ein paar Dateien mit dem Kapitelaufbau, der Kapitelfolge, also ein bisschen eine Architektur des Romans, auch da ändert sich viel. Ich habe immer eine Datei mit Ideen, die mir plötzlich kommen, das können Formulierungen sein, das können Sätze sein, das kann irgendetwas zum Hintergrund sein, manchmal Dateien mit Materialrecherche, irgendwelche Texte, die ich brauche, um

die Geschichte zu schreiben. *Pflaumenregen* war natürlich relativ rechercheintensiv, weil es in einer anderen Zeit spielt, die ich auch erst kennen lernen musste. Aber der Schlüssel für mich sind tatsächlich die Figuren, ich erzähle alle meine Geschichten eigentlich von Innen, aus dem Innenleben der Figuren heraus. Das ist bei *Pflaumenregen* vielleicht nicht ganz so prononciert wie in den anderen Romanen. Ein Kind wie Umeko denkt natürlich nicht so viel nach wie ein Thomas Weidmann in *Grenzgang*. Aber eigentlich kann ich eine Geschichte nur erzählen, wenn ich die Figuren verstehe, und das dauert eben eine Zeit.

AB: Das fand ich auch immer bei Deinen Romanen so unglaublich faszinierend, dass Du nicht aus einer Ich-Perspektive erzählst, sondern dass es immer eine Vielfalt von Figuren gibt und die Perspektive wechselt, nicht nur die Perspektive zwischen den *Figuren*, sondern auch noch zwischen Kulturen, auch noch zwischen Sprachen.

ST: Na gut, das ist bei den letzten beiden Büchern besonders auffällig, weil ich mich aus Europa fortbewegt habe und nach Ostasien gegangen bin. Und in *Gott der Barbaren* waren natürlich diese drei Hauptperspektiven der Figuren. Die Figuren sind ja alle sehr weit voneinander entfernt, das sind unterschiedliche kulturelle Hintergründe und Funktionen und so weiter. Ich habe, glaube ich, zum ersten Mal bei dem christlichen Missionar aus der Ich-Perspektive erzählt. Das habe ich sonst nie gemacht. Das ist auch eine Perspektive, die

mir nicht so liegt. Bei *Pflaumenregen* hatte ich ursprünglich auch die beiden Perspektiven in der Gegenwart, des Sohnes Paul und seiner Nichte Julie, die hatte ich eigentlich aus der Ich-Perspektive geschrieben, aber dann hat meine Lektorin gesagt, irgendwie funktioniert das nicht, probier' das mal in der dritten Person, mit einem personalen Erzähler zu machen. Bei der Ich-Perspektive kriegt das so etwas von einem überflüssigen *Protokoll*. Man sagt nicht ständig: Jetzt mache ich mir einen Tee, jetzt gehe ich vor die Tür! Es wurde dann redundant, ihr Leben, die haben es nicht erzählt, sondern verdoppelt kommentiert. Ich habe das dann umgestellt. Dieser personale Erzähler liegt mir mehr, weil er das besonders erlaubt, was ich am liebsten mache, nämlich dieser ständige Wechsel zwischen erzählter und erlebter Rede. Dass man erzählt, was die Figuren tun, aber dass man immer auch die Innenperspektive darin hat, dieser Wechsel plus die Dialoge, das ist eigentlich das, was meine Erzählung in meinen Bücher ausmacht.

AB: Es gibt einen amerikanischen Philosophen, Héctor-Neri Castañeda heißt er, Bewusstseinsphilosophie, der hat eine Theorie gemacht, die der ‚vielen Iche‘.<sup>4</sup> Das fand ich immer sehr spannend. Das scheint mir auch im Alltag so, wenn wir zum Beispiel kochen, dann brät das Hühnchen auf der Pfanne, der Reis kocht und Du wäschst den Salat. Und alles ist gleichzeitig. Die Erinnerung ist nicht so, dass sie irgendetwas abrufft, sondern das sind wirkliche Iche, die dafür zuständig sind und die uns wachrufen: Vorsicht, der Reis kocht! Schalt

---

<sup>4</sup> Siehe dazu Castañedas Beiträge in: Manfred Frank (Hrsg.): *Analytische Theorien des Selbstbewusstseins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

mal aus! Oder so etwas. Und das gibt es in deinen Romanen auch. Es ist eine Vielfalt und die wird nicht nochmal von einem Punkt aus erzählt, sondern die bleibt als eine Ordnung...

ST: Es gibt keinen allwissenden Erzähler, keinen auktorialen, den halte ich intuitiv, ich hab da keine Theorie dazu...

AB: Da bist du skeptisch.

ST: Ich halte ihn auch auf eine gewisse Weise für überholt. Der auktoriale Erzähler ist eigentlich Gott. Denn nur Gott weiß alles. Und an diese Perspektive glaube ich nicht, weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinne. Das Spannende ist der Perspektivwechsel, wie Du sagst, der natürlich auch unsere Lebenssituation widerspiegelt. Also nicht nur in solchen Alltagssituationen, dass sich unser Ich aufspaltet, sondern wir versuchen uns durchaus auch immer wieder in andere Personen hineinzuversetzen. Vor allem solchen, die uns nahe stehen. Wenn man eine Partnerschaft führt, zum Beispiel, muss man das tun, sonst geht es furchtbar schief. Wenn man Kinder hat, muss man es auch tun. Insofern sind wir ständig in so einem Dialog mit dem Anderen als potentielltem Ich: Wie würde ich, wenn ich der- oder diejenige wäre, handeln? Wir wissen ja auch nur, wer wir selbst sind, weil wir uns gelegentlich mit den Augen anderer betrachten. Kinder wachsen so auf und lernen so, wer sie sind. Das ist eine Aufgabe, die uns unser ganzes Leben lang begleitet. Und wenn man da jetzt rausspringen könnte, dann hätte man einen allwissenden Erzähler, denn in alles hineingucken kann. Das ist

keine menschliche Perspektive. Das ist entweder eine transzendente oder eine künstliche Perspektive. Die hat mich nie interessiert. Der auktoriale Erzähler hat kein Innenleben.

AB: Er hat kein Innenleben. Im Alltag, wenn wir die Gefühle der Anderen, ihre Gedanken erschließen müssen oder erschließen wollen, dann sind wir auf die Sprache angewiesen oder auf Anzeichen, auf die Mimik oder die Gestik. Was Du in dem Roman und allen Deinen Texten machst, ist, dass du auch in das Innenleben hineinspringst, in die Gedanken. Bei Umeke auch. Auf einmal gibt es einen kurzen Satz, wo dann nochmal steht, was sie denkt. Das ist doch auch ein Utopie, oder? Das würde man gerne können! Im Alltag wäre das doch schön, wenn man das könnte.

ST: Dass man was könnte?

AB: Dass man auf einmal wüsste, was der Andere denkt.

ST: Was der *Anderer* denkt, ja, das weiß man nie! Die Perspektive wechselt, aber innerhalb einer Szene verbleibt sie bei einer Person. Immer. Es gibt keinen Wechsel plötzlich, also mindestens steht ein Leerzeile da, um das anzuzeigen, weil dieser Wechsel, so schön es wäre, nicht möglich ist. Aber spannender, auch erzählerisch spannender, ist natürlich die Entschlüsselung, also zu erfahren, was der Andere denkt aus dem, was er sagt auf das zu schließen, was er nicht sagt, wie Du sagst, nonverbale Kommunikation, wie jemand schaut. Bei mir kommen sehr oft Blicke

vor, in Interaktionen. Fast alle meine Szenen handeln von Interaktionen, es sind relativ selten Menschen ganz alleine. Es ist schwieriger, Menschen zu beschreiben, wenn sie ganz alleine sind, als wenn es Taten gibt und ein Objekt der Aufmerksamkeit.

AB: Wenn mehrere Menschen da sind, dann gibt es Unschärfen.

ST: Ja, wenn es viele sind, ist es auch wieder schwierig, das ist einfach erzählerisch schwierig, wer redet jetzt? Da kommt so viel sprachlicher Ballast hinzu, sagte er, sagte sie, dann muss man den Namen haben. Schon wenn man zwei gleichgeschlechtliche Personen hat, ist es schwieriger, als wenn die Geschlechter unterschiedlich sind, weil das Personalpronomen uneindeutig wird. Da gibt es sicherlich Gemeinsamkeiten, die sich durch alle meine Bücher durchziehen.

AB: Es gibt bei Wim Wenders in *Der Himmel über Berlin* (1987) diese schöne Anfangsszene im Flugzeug. Da sind die Engel, die können die Gedanken aller Menschen hören. Das finde ich etwas sehr Interessantes. Es ist im Film auch ganz selten, dass man die Gedanken hört. Es gibt zwar den Off-Erzähler sehr häufig, aber die Gedankenstimme wie bei Wenders gibt es ganz wenig.

ST: Das ist ganz selten. So ein Erzähler aus dem Off ist eigentlich ein Bruch mit den filmischen Erzählmitteln. Dann merkt man, dass dem Film eigentlich etwas fehlt, er braucht die Literatur.

AB: Das ist aber auch nicht schlimm.

ST: Nein, das ist nicht schlimm.

AB: Aber es wird nicht gemacht.

ST: Eigentlich würde man denken, die Aufgabe des Films ist es, alles zu visualisieren, aber das hat Grenzen. Sobald ein Film reflexiv werden will, muss er eigentlich zu literarischen Mitteln greifen.

AB: Oder zur Musik.

ST: Dem Roman ist es sein ureigenstes Mittel, wenigstens wie ich es verstehe.

AB: Wenn man das gefühlsmäßig macht, sich in andere hineinzusetzen, könnte man von einem *Schamanismus* sprechen, aber das sehe ich bei Dir gar nicht, weil Du so unglaublich präzise arbeitest und, wie Du sagst, auch sehr genau recherchierst. Könnte man dafür einen Begriff finden, dieses Hineinversetzen?

ST: Empathie.

AB: Ja.

ST: Das ist Empathie. Das ist durchaus Arbeit, das gelingt nicht einfach so, sondern das ist eine lange Annäherung an die Figur, erzählen von der Figur, mit der Figur, die Figur beobachten. Das ist der Punkt, an dem ich merke, dass die Figuren ein Eigenleben haben. Eigentlich würde man sagen, das sind alle meine Kreationen, die können alles denken, was ich will, dass sie es denken, aber das können sie eben nicht. Wenn sie glaubwürdig sein sollen, wenn sie *echte*

Figuren sein sollen, nicht sozusagen ‚Mouth Pieces‘ des Autos, dann haben sie...

AB: Ein Eigenleben...

ST: Dann haben sie ein Eigenleben und das muss man herausfinden. Das muss man entdecken, das muss man sich langsam erschließen, und das dauert oft sehr, sehr lange. Aber ich spüre sehr genau, wenn ich das habe. Es gibt bei jedem Buch, bei jeder Figur so einen Punkt, wo ich denke: Jetzt habe ich diese Figur verstanden. Dann kann man eigentlich erst richtig anfangen zu erzählen! Was ich dann schreibe, ist das Buch, was der Leser hinterher liest. Was ich vorher schreibe, ist der Text, denn ich brauche, um meine Figuren zu verstehen. Das sind eigentlich zwei verschiedene Textarten. Die eine fällt dann raus und übrig bleibt die Version für den Leser.

AB: Das ist vielleicht ein Bewusstseinszustand, den du mit dem Schreiben einführen kannst, einnehmen kannst?

ST: Das geht für mich nur schreibend, es ist eigentlich das, worin für mich das Glück des Schreibens liegt, wenn ich an dem Punkt bin und wenn ich es schaffe, wirklich in diesen Anderen gedanklich bin, wenn ich es schaffe, gedanklich in diesen Figuren zu leben, und genau zu verstehen, was die machen und was die empfinden, dann wird es auch sprachlich sofort viel besser. Am Anfang ist alles unbeholfen und stolpert so vor sich hin, Hauptsätze, Hauptsätze. Und dann erhält es einen Rhythmus. Also, da gibt es eine große Übereinstimmung für mich von der Empathie für die Figur und dem sprachlichen

Ausdruck, den ich dem gebe. Und dann macht es Spaß zu schreiben, vorher ist es richtig Arbeit, aber dann macht es Spaß, weil es irgendwie eine Art von Bereicherung ist. Obwohl es Produkte der eigenen Imagination und Empathie sind, man wirklich mehr sieht, als man als einzelner Mensch sehen könnte. Das ist die Bereicherung, die ich durch das Schreiben gewinne.

AB: Dann kommt das Publikum und empfindet das auf einmal als selbstverständlich und hat auch diese Empathie mit den Figuren und dann schließt sich gewissermaßen der Kreis.

ST: Genau. Und das funktioniert dann irgendwie. Ich habe diese Figur qua Empathie erfasst und verstanden und dann finde ich eine Sprache, die sozusagen die Tür öffnet für Leserinnen und Leser, auch teilzunehmen, und sich, wie man sagt, zu ‚identifizieren‘. Ich glaube immer nicht, dass das das richtige Wort ist, aber *teilzunehmen* am Innenleben einer Figur. Und das ist das, was Literatur leisten kann, wie vielleicht kein anderes Medium, die Welt mit den Augen anderer Menschen zu sehen.

AB: Ja. Du hast gestern gesagt, dass Du ein gewisses Ritual hast, Du trinkst gerne schwarzen Tee.

ST: Ich brauche schwarzen Tee! Ich stehe morgens auf und dann muss ich als Erstes schwarzen Tee machen, dann mache ich den Computer an, versuche möglichst keine Ablenkung zu haben, nicht ins Internet zu gehen, keine E-Mails zu lesen, keine

Beschreibung eines Ereignisses aus zwei Perspektiven. Einmal aus der subjektiven des Romans...

„In der Morgenzeitung stand nichts, aber mit den Angestellten kamen erste Informationen ins Haus. Vor dem Pegasus hatte es einen Toten gegeben, nach einer Razzia des verhassten Monopolbüros. Dass dessen Agenten den Zigarettenschmuggel nicht unterbinden, sondern daran mitverdienen wollten, war ein offenes Geheimnis. Der Stand mit Tabakwaren, den Frau Lin am Eingang des Teehauses betrieb, war gestern Abend nicht zum ersten Mal kontrolliert worden, wohl aber auf besonders brutale Weise. Von mehreren Männern, Festländern offenbar. Als sie begannen, Frau Lin zu beschimpfen und zu schlagen, war es zum Handgemenge gekommen, die Schüsse hatten einen unbeteiligten Nachbarn getötet. Hals über Kopf waren die Agenten geflüchtet, ihren Wagen hatte die aufgebrauchte Menge in Brand gesetzt. Einer der Sekretäre berichtete, letzte Nacht seien in mehreren Stadtteilen Festländer attackiert worden. Für heute wurden in ganz Taipei größere Proteste erwartet.“ (Thome: Pflaumenregen, a.a.O., S. 232)

... und aus der neutralen Perspektive des Sachbuchs:

„Am Abend des 27. Februar 1947 kam es im Stadtbezirk Dadaocheng in Taipei zu einem Zwischenfall. Agenten des Monopolamts konfiszierten die Ware einer Frau namens Lin Chiang-mai, die vor einem beliebten Teehaus geschmuggelte Zigaretten verkaufte. Als sie sich zur Wehr setzte, schlug einer der Männer sie mit dem Griff seiner Pistole nieder. Passanten eilten herbei, böse Worte gingen hin und her, im entstehenden Handgemenge löste sich ein Schuss und traf einen unbeteiligten Nachbarn, der später seinen Verletzungen erlag.<sup>30</sup> Erschrocken suchten die Agenten des Monopolamts das Weite. Wie fast alle Beamten in Taiwan stammten sie vom Festland, Frau Lin und der Tote hingegen waren Einheimische.

Das Kürzel 228, unter dem die Ereignisse heute bekannt sind, steht für den folgenden Tag, den 28. Februar. Mehrere tausend aufgebrauchte Bürger zogen zum Monopolamt, bei dessen Erstürmung sie zwei Beamte lynchten, und weiter zum Amtssitz von Generalgouverneur Chen Yi, wo es zur Konfrontation mit chinesischen Streitkräften kam. Mehrere Demonstranten starben, als die Soldaten das Feuer eröffneten. Von Taipei aus griffen die Unruhen um sich, vielerorts kam es zu Gewalt gegen Festländer, die völlig verängstigt Schutz in Armeebaracken suchten. Aus dem Zwischenfall in Taipei wurde ein spontaner Volksaufstand.“ (Stephan Thome: Schmales Gewässer, gefährliche Strömung, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 70)

Nachrichten, nichts. Die ersten drei Stunden des Tages, die sind dann wertvollsten, da ist der Kopf frisch und durch schwarzen Tee wird noch etwas frischer.

AB: Welchen trinkst du gerne, Ceylon, Assam?

ST: Ich trinke immer Darjeeling.

AB: Einen milden, ja?

ST: Also den Second Flush, den etwas kräftigeren, so dass man einen Schuss Milch dazugeben kann. Nachmittags trinke ich dann auch Oolong Tee und taiwanischen Schwarztee, den man ohne Milch trinkt...

AB: Aber morgens den Schwarzen.

ST: Aber morgens muss es Schwarzer sein, und am liebsten ein guter Darjeeling.

AB: Wird der in Taiwan angebaut?

ST: Es gibt einen taiwanischen schwarzen Tee, der geht in Richtung Assam.

AB: Der ist dann etwas stärker.

ST: Ja, genau, der ist stärker, malziger, den kann ich auch trinken, der hat aber nicht die selbe inspirierende Wirkung. Obwohl es eigentlich ein Irrsinn ist, Tee nach Taiwan zu transportieren, aber ich kaufe meinen Tee am liebsten bei Fortnum & Mason oder bestelle ihn im Internet. Wenn ich in London bin, kaufe ich ihn, und dann trinke ich diesen Darjeeling.

AB: Ich habe noch eine letzte Frage. Diese beiden Perspektiven in *Pflaumenregen* und in *Schmales Gewässer, gefährliche Strömung*, das sind *diametrale* Perspektiven. Das eine ist, wie Du beschrieben hast, der Roman aus der Ich-Perspektive, das andere ist das Sachbuch, das eine politikwissenschaftliche Analyse vorlegt. Und da hast Du dann auch teilweise die gleichen Ereignisse aus zwei Perspektiven beschrieben, was ich unglaublich interessant finde und

wo ich kaum Autoren wüsste, die das können, so wie Du das machst. Was fasziniert Dich an diesen wirklich zwei ganz unterschiedlichen Gattungen, Erzählweisen, Perspektiven? Einerseits das sehr subjektive Hineinspringen in die verschiedenen Bewusstseinsformen, und das andere ist eigentlich der Überblick, der Versuch eines Überblicks, der Ordnung.

ST: Ich bin das nicht angegangen unter dem Gesichtspunkt: Jetzt versuche ich mal eine andere Perspektive, sondern es ist einfach ein anderes Genre, in das ich zum ersten Mal mit der *Gebrauchsanweisung für Taiwan* (2021) hineingeschnuppert habe, ein bisschen mehr aus pragmatischen Gründen. Es gab die Möglichkeit, ein Interesse seitens des Piper-Verlags und ich dachte: Mit Romanen erreicht man ein bestimmtes Publikum, aber es gibt Leute, die keine Romane lesen und die gerne objektive oder sachliche Informationen haben wollen, die stecken in einem Roman manchmal drin, aber das ist nicht die Aufgabe eines Romans, zu informieren. Und mit dem anderen Genre ergibt sich eine andere Perspektive. Als Sachbuchautor muss ich belegen können, wo meine Aussagen herkommen. Entweder ist es eine eigene Überlegung, eine Hypothese, oder es ist etwas, was aus den Quellen belegt ist, so ist es passiert, nach allem, was wir wissen. Aber ich kann nicht in die Figuren hineingehen. Auch nicht in historischen Figuren. Churchill hat Briefe und Tagebücher geschrieben. Dann weiß man ungefähr, was er gedacht hat oder wovon er wollte, dass die Nachwelt glaubt, dass er es gedacht hat. Aber es gibt da eine Grenze. Ich kann nicht plötzlich in Mao Zedongs

Kopf hineingehen und beschreiben, was er gedacht hat, denn ich weiß es nicht. Das kann nur der Roman, das ist die große Freiheit des Romans, deshalb ist das meine bevorzugte Erzählform. Aber durch den Erfolg der *Gebrauchsanweisung* habe ich mich so ein bisschen ermutigt gefühlt und habe auch gedacht, man kann intellektuell durchaus noch eine Schippe drauflegen. Das ist ja sehr leicht geschrieben und unterhaltsam für Leute, die im Flugzeug sitzen und sich über Taiwan informieren wollen. Das hier hat eine andere Seriosität, einen anderen Anspruch und war viel recherchéintensiver. Ich habe mit meinem Verleger gesprochen, dass es dafür einen Bedarf gibt in Deutschland und das ist für mich auch eine Chance ist, meine Rolle als Fachmann für Ostasien, vor allem Taiwan, ein bisschen China, dem noch ein anderes Profil zu geben. So kam es zu diesem Projekt.

AB: Am Beginn vom *Pflaumenregen* ist eine Karte abgedruckt und auch die Ereignisse, die du im Sachbuch beschreibst und im Roman, die haben sich eben ereignet. Wie weit würdest Du gehen im Roman? Ich meine, Du hast ein Ereignis, Chiang Kai-shek überfällt Taiwan oder so etwas, ein bestimmtes historisches Datum und dann erfindest Du darum herum etwas. Aber wie weit würdest Du gehen, dass man auch bestimmte historische Daten erfindet, Aufstände oder so etwas, die es gar nicht gab, würdest Du da mitmachen? Bei Alexander Kluge ist es manchmal so. Er hat auch schon den Teufel ins Weiße Haus<sup>5</sup> gesetzt. Wie weit würdest du gehen?

ST: Grundsätzlich: Literatur darf alles! Wenn ‚Roman‘ draufsteht, darf man nicht erwarten, dass alles faktengenau in dem Buch ist. Ich finde, es gehört ein bisschen zur Aufrichtigkeit, den Lesern einen Hinweis zu geben, also, wenn man einen fantastischen Roman schreibt, dann können Menschen fliegen und Gedanken lesen und so weiter und niemand sagt, das ist ein Verstoß gegen das Genre. Wenn ich einen realistischen Roman schreibe, und es kommen historische Figuren und historische Ereignisse vor, dann schmuggle ich noch etwas ein, was gar nicht in die Zeit gehört, dann muss man es zumindest begründen. Also, wenn jetzt plötzlich im Roman jemand zum Handy greifen würde, dann..., ok, wenn es in 1940er Jahren spielt und jemand greift zum Handy, dann sagt man, das ist ein Kunstgriff, jeder weiß, dass es das nicht gab. Wenn ich aber einen Roman schreibe, der 1998 spielt, und dann benutzt jemand ein iPhone, das es aber noch nicht gab, dann würde ich sagen: Weiß der das nicht? Dachte er, das iPhone gab's schon immer? Da finde ich... dann nehme ich es relativ genau. Ich nehme mir auch manchmal Freiheiten, aber ich möchte zumindest wissen, wo ich abweiche. Manchmal muss man es bewusst machen. Beim *Gott der Barbaren*, der General Zeng Guofan und Lord Elgin, die waren nie zur gleichen Zeit in Peking, aber um das wahnsinnig komplexe Geschehen überhaupt erzählbar zu machen, musste ich es ein bisschen raffen. Das ist unumgänglich. Manchmal kommt man auf diesem Weg trotzdem zu einer Art von Wahrheit über ein Ereignis. Andernfalls verästelst das sich

---

<sup>5</sup> Alexander Kluge: *Der Teufel im Weißen Haus*, in: ders.: *Die Lücke, die der Teufel läßt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 903-905.

und man verläuft sich in historischen Details. Also das ist eine Abwägungsfrage, da gibt es keine allgemeine Antwort darauf.

AB: Vielen, vielen Dank!

ST: Gerne!

Audioaufnahme [mp3, 16 MB] [[Link](#)]

