

Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken

Über Historie und Fiktion

I

Im Jahr 1978 beginnt der amerikanische Auslandsgeheimdienst CIA das *Stargate Project*. Es geht um den kontrollierten Einsatz paranormaler Fähigkeiten, vor allem um das sogenannte *Remote Viewing*. Das *Strategic Research Institute* in Menlo Park im Silicon Valley wird damit beauftragt, - Hellseher auszubilden.

Man geht mit akribischem Ernst zu Werk. Im Dezember 1986 verfassen die Herren Scott Hubbard und Gary Langford ein Papier mit dem Auftrag *A Suggested Remote Viewing Training Procedure*. „*A number of individuals*“, liest man da, „*have demonstrated the ability to accurately perceive information inaccessible through the ‘conventional’ ‘senses’ and to convey their impressions in words and symbols. At times they can describe events, places, people, objects, and feelings with very high quality.*“

Es brauche, schreiben Hubbard und Langford, 25 bis 30 Trainingssitzungen, am besten in stiller und kühler Umgebung, bis sich geeignete *viewer* - übersetzen wir ruhig mit „Seher“ - vom Mittelmaß zu unterscheiden begännen und, zunächst in kurzen Erkenntnisblitzen, dann in ausführlicher und konsistenter Weise Informationen über ihr *target* empfangen könnten. „*The term ‘target’ can include almost anything imaginable, e.g.: objects, events, people, places.*“

Man kann schon verstehen, daß einem Nachrichtendienst derlei Fähigkeiten zupass kämen. Und so liest man mit beglückter Verblüffung jene inzwischen der Öffentlichkeit freigegebenen Forschungsdokumente, in welchen das SRI seine telepathischen Experimente schildert. Jede Menge Skizzen und Graphiken gibt es da, die meisten von eher dadistischer Natur, anderer wenigstens im Ansatz durchschaubar. Wichtig sei die Reduktion von *noise*, also allem Ablenkenden. Ablenkung könne naturgemäß von außen, aber auch von innen geschehen. An einem ruhigen, kühlen Ort also solle der *remote viewer* tätig werden und in großer Konzentration. Trance könne helfen, sei aber nicht unbedingt notwendig. Habe man solche Bedingungen hergestellt, könne man dem *viewer* eine Aufgabe geben, etwa: „*Describe the individual who committed a certain offense on a specified date.*“ Und dieser, so versichern die Herren Hubbard und Lanford, zeichne dann ein „*very accurate portrayal of the facial characteristics*“ der gesuchten Person.

II

Der Feldherr ist müde. Sein kühnes Unterfangen, der Griff nach dem Thron, ist gescheitert, er hat vom Leben nichts mehr zu erwarten, er weiß das, die Gefolgsleute verlassen ihn, und in einer Geste, die halb Resignation und halb Güte ist, entläßt er zuletzt noch seinen treuen Kammerdiener:

Der arme Mensch! Er hat im Kärntnerland
 Ein kleines Gut und sorgt, sie nehmens ihm,
 Weil er bei *mir* ist. Bin ich denn so arm,
 Daß ich den Dienern nicht ersetzen kann?
 Nun! Ich will niemand zwingen. Wenn du meinst,
 Daß mich das Glück geflohen, so verlaß mich.
 Heut magst du mich zum letztenmal entkleiden,
 Und dann zu deinem Kaiser übergehn -
 Gut Nacht, Gordon!
 Ich denke einen langen Schlaf zu tun,
 Denn dieser letzten Tage Qual war groß,
 Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken.

“Er geht ab”, sagt die Regieanweisung. “Kammerdiener leuchtet. Seni folgt. Gordon bleibt in der Dunkelheit stehen.”

Wallenstein wird den Morgen nicht erleben. Sein großartiger letzter Satz hat mindestens drei Bedeutungen, dicht ineinander gefaltet: Erstens, er ist ein gebrochener Mann, er ist sehr, sehr erschöpft. Zweitens, der Schlaf wird länger werden, als er denkt, unendlich lang nämlich, denn er geht nicht in eine erquickende Nachtruhe, sondern in den Tod. Und drittens ist die Anweisung, nicht zu früh geweckt zu werden, nicht nur an den Diener, sondern auch an die sich erinnernde Zukunft gerichtet: Schreibt nicht zu bald über mich, beschwört mich nicht zu früh auf die Bühne. Für einen Moment wird die Illusion durchscheinend, und neben Wallenstein taucht nebelhaft, doch in den Konturen erkennbar, der Schriftsteller Schiller auf, der rund hundertsechzig Jahre später - ja, Schiller steht Wallenstein zeitlich näher als wir ihm -; der also rund hundertsechzig Jahre später ebendies tun, nämlich Albrecht von Wallenstein aus seinem Schlaf erwecken wird. Nicht zu zeitig solle dies geschehen - man muß das wohl so verstehen, daß Schiller Abstand für wichtig hielt,

also: Alles Nötige über die Figur zu wissen, aber vielleicht auch nicht zu viel. Haben die Zeugen das Feld verlassen, beginnt erst der erfindende Autor sein Werk.

Die Frage des richtigen Abstandes, nicht nur in zeitlicher Hinsicht, beschäftigt einen ständig, wenn man über Menschen schreibt, die tatsächlich gelebt haben. Das war immer schon eine Domäne der Literatur: auch König Macbeth hat einst Schottland regiert, Henry V hat nicht nur bei Shakespeare, sondern auch im realen Agincourt die Franzosen besiegt, Torquato Tasso und Lenz waren so real, daß sie uns Werke hinterlassen haben, die kaum weniger bedeutend sind als jene, in denen sie vorkommen, und Alexander Hamiltons Gesicht prangte schon auf der Zehndollarnote, bevor Lin-Manuel Miranda sein Meisterwerk über ihn schrieb.

Allerdings hat das Theater es hier erkenntnistheoretisch leichter als die Prosa. Wenn Wallenstein auf der Bühne steht, dann steht dort letztlich ein Mann, von dem jede Person im Publikum weiß, daß er nicht der Herzog von Friedland ist, sondern ein Darsteller im Kostüm. Auch wenn man sich dazu bringen kann, diesen Umstand in einer *suspension of disbelief* zu verdrängen, so handelt es sich doch dabei um eine hochkultivierte Selbsttäuschung, der man nur scheinbar verfällt. Selbst im Film, der realistischsten Fiktionsgattung, ist es doch so, daß man über den ontologischen Status dessen, was man sieht, nie im Zweifel ist: Wir wissen in jeder Sekunde, daß keine Kamera bewegte Großaufnahmen der ersten Königin Elizabeth oder Adolf Hitlers im Bunker aufgenommen hat, ebenso wie wir wissen, daß Olivia Coleman nicht die zweite Königin Elizabeth ist; während wir aber, wenn wir auf einer aus einem Prosatext gerissenen Seite die Namen Wallenstein, Hamilton, Tasso oder Hitler lesen, noch nicht sicher sein können, mit welcher Art Sprechakt wir es zu tun haben.

Dieser Unterschied ist nicht trivial: Seinetwegen gibt es um historische Figuren in erzählender Prosa immer ein Flackern, eine Unsicherheit, eine Grundverwirrung, die wir im Theater oder im Film nicht erleben. Ein Dramentext ist, in den schönen Worten Tom Stoppards, für sich genommen noch kein Werk, sondern die Beschreibung eines künftigen Ereignisses - und dieses Ereignis wird per definitionem von sich verstellenden Leuten gestaltet. Bei einem Prosatext liegen die Dinge nicht so klar: „Sie zerrten aneinander, dachten auf ihre Weise sich Wallensteins zu entledigen. Er knirschte und krachte ihnen, wie sie noch saßen, sein Begehren über Nacken und Schultern. Er vermöge, ließ er sich schallend aus Prag vernehmen, keinen Unterschied zu sehen zwischen seinen Leistungen und denen des Kurfürsten Maximilian nach der Prager Schlacht.“ Ob das von einem

leicht exzentrischen Historiker verfaßt ist oder von einem Romancier, in diesem Fall Alfred Döblin, wird nicht in jedem Satz deutlich, eine schillernde - Entschuldigung, kein Wortspiel! - Vagheit liegt über solchen Sätzen, die etwas im besten Sinn Unseriöses an sich haben. Denn vergessen wir nicht, das Unseriöse war immer schon der Ort, wo die Kunst sich entfalten konnte.

III

Der *remote viewing process*, schreiben Langford und Hubbard, sei dreistufig: Erstens „*accessing the information concerning the target*“, zweitens „*objectifying our feelings, perceptions and physical information in written and verbal form*“, drittens „*qualifying the renderings, taking care to separate and label data related to the target from that which is extraneous to the task*“. Zunächst sei die Konzentration des *viewers* darauf gerichtet, aus dem Gewirr der Eindrücke und des *noise* das Relevante herauszufiltern. Dann aber, Schritt für Schritte, werde die trainierte Person fähig, ihre telepathisch erlangten Kenntnisse auch anderen mitzuteilen: „*Gradually, the novice is exposed to techniques designed to convey their feelings to others in written and verbal communication. Only then can work be started on interpreting these feelings.*“ Denn sich anderen in geordneter Form mitteilen zu können, sei das Wesentliche, es sei aber auch die größte Schwierigkeit: „*Expert level remote viewers spend nearly 100% of their time on Step 3.*“ Eigentlich, fahren die Autoren fort, sei fast jeder zum *remote viewing* befähigt, aber der Lärm des Alltagslebens verhindere meist, daß man diese Möglichkeit kultivieren und dann auch lernen könne, das Erkannte adäquat mitzuteilen.

Bedauerlicherweise hatte das *Stargate Project* nie ein praktisches Ergebnis, nie konnte der Geheimdienst auf Agenten verzichten und einfach durch Magie spionieren. Dennoch lief es, wie so manche nutzlosen Projekte, ich bin sicher, an einem Ort wie dem Deutschen Literaturarchiv wird Ihnen so etwas nicht ganz unvertraut sein, erstaunlich lange weiter, und zwar bis zum September 1995. Der abschließende CIA-Report *An Evaluation of Remote Viewing* ist zwar buchstäblich vernichtend, aber zugleich nicht ohne Respekt: „*The foregoing observations provide a compelling argument against continuation of the program within the intelligence community. Even though a statistically significant effect has been observed in the laboratory, it remains unclear whether the existence of a paranormal phenomenon [...] has been demonstrated. [...] Further, even if it could be demonstrated unequivocally that a paranormal phenomenon occurs under the conditions present in the laboratory paradigm, these conditions have limited applicability and utility for intelligence gathering operations.*“

IV

Der erste Impuls war ein Bild. Es kam wie aus dem Nichts, als ich in Südspanien am Meer ging: Ein Mann auf einem Segelschiff, der sich am Mast festhaltend, hinausschaut auf den Horizont, an dem sich, fern aber deutlich, ein dreiköpfiges Seeungeheuer aus den Wellen erhebt. Er blickte von mir weg, ich konnte sein Gesicht nicht sehen, und doch wußte ich, was in ihm vorging: Einerseits tiefer Schrecken über das, was er sah, zugleich aber der feste Entschluss, daß er das Monster bald schon nicht mehr erblickt haben, daß er es aus seinem Gedächtnis löschen, daß er niemandem davon erzählen und es ganz und gar vergessen würde. Er war ein Reisender des späten achtzehnten Jahrhunderts, das konnte ich an seiner Kleidung sehen, aber ich wußte nicht wer oder wohin des Wegs er war. Ich wußte nur, daß ich über ihn schreiben würde.

Nachdem ich ihn umkreist hatte, nachdem unterschiedliche Skizzen und Versuche nirgendwohin geführt hatten, lernte ich in Mexiko die Werke Alexander von Humboldts kennen, war fasziniert von seinem schönen, deutschen, ganz von Humor befreiten Humanismus und seiner Vermessungswut, sah die Umrisse einer Komödie. Aber wirklich beginnen konnte ich erst, als mir klar wurde, daß der Reisende aus jenem Tagtraum niemand anderer gewesen war als er.

Und wirklich sieht Humboldt im zweiten Kapitel von *Die Vermessung der Welt* nun ein Seeungeheuer mit drei Köpfen - und entschließt sich sofort es nicht gesehen zu haben. Aufklärung heißt immer ignorieren, heißt immer auch verdrängen, nicht aus Blindheit, sondern aus bewußter Entscheidung. Ich behaupte nicht, daß der historische Humboldt je ein Seeungeheuer erblickt hat. Ich halte das sogar für unwahrscheinlich. Und doch nehme ich mir heraus, zu hoffen, daß jenes Bild eine Wahrheit enthält, eher assoziativ traumhafter als symbolischer Natur, die in einer sachlicheren Gattung als der erzählenden nicht faßbar gewesen wäre.

Daß mich noch nie jemand nach dem Lesen auf dieses Monster angesprochen hat, das doch der geheime Glutkern des Buches ist, stört mich nicht im geringsten. Im Gegenteil, ich habe das Gefühl, das wichtigste Bild des Romans bleibt durch seine Unauffälligkeit beschützt, bleibt abgeschirmt von der Aufmerksamkeit der vielen Leute, die wie zerstreute Museumsbesucher am Sonntagnachmittag durch diesen Roman gezogen sind. Denn angesichts eines Werks, dem es bestimmt war, eine fast unsinnige Menge von Lesern zu finden, stellt man sich als Autor doch die Frage, die Saul Bellow nach dem Erfolg seines Romans *Herzog* formulierte: *"I have examined my conscience. I've tried to find out whether I had unwittingly done wrong. But I haven't discovered the sin."* Manchmal frage ich mich das auch, denn große Leserscharen sind auch mir kraft Überzeugung

und Erziehung ebenso so suspekt wie sie es dem Rezensenten Schiller waren, als er den armen Populärdichter Bürger in der vielleicht wirkungsreichsten Rezension der deutschen Literaturgeschichte ins Inferno verbannte. Aber dann denke ich an den Mann auf dem Schiff, der von keinem bemerkt eine Hydra sieht und schon in dem Moment, da er sie erblickt, weiß, daß er sie nicht gesehen haben wird - und der doch weiß, daß zugleich wiederum er von diesem Ungeheuer, auf dessen Leugnung seine ganze Existenz beruht, betrachtet wird; ich denke also an den Moment, da die Blicke der beiden sich begegnen, und weiß, ganz gleich was andere sagen mögen, ich habe die Sünde nicht gefunden.

V

Stellen wir uns vor, wie die geübten *remote viewer* in ihren kühlen und stillen Zimmern sitzen und sich auf die *targets* konzentrieren, das Papier vor sich, den Stift in der Hand, in der Erwartung auf luzide Momente, welche, wie es ja in den Anweisungen ausdrücklich heißt, weitaus leichter zu erlangen als mitzuteilen sind. Einige zeichnen, andere schreiben. So starren sie durchs Papier hindurch in die Ferne.

Seltsam bekannt kommt mir diese Situation vor. Sie sieht meinem Alltag recht ähnlich. Auch mir hilft es, wenn der Raum still ist, auch ich mag es kühl, auch ich brauche Techniken, um den *noise*, das Stimmengewirr, das ständige Auf-mich-einreden, in dem ich befangen und verfangen bin, zum Schweigen zu bringen. Haben die guten Probanden dort in Kalifornien tatsächlich Übersinnliches vollbracht? Ich weiß es nicht, ich bezweifle es. Ich glaube, statt der Telepathie hat die CIA beim *Stargate Project* - die Kunst entdeckt.

Konzentriere dich auf einen Menschen, den es irgendwo dort draußen gibt oder gab und über den du einiges weißt, aber bei weitem nicht alles. Vergegenwärtige dir seine Umstände, frage dich, was er denken mag, was er fühlt. Und dann schreib es auf. Stelle ihn dir vor. Und schreib. Wir Autoren tun so etwas Tag für Tag, und definitiv gilt auch für uns was die CIA an ihren Versuchspersonen festgestellt hat: Am schwersten sei es nicht, zu Bildern und Ideen zu finden, am schwersten sei es, diese Bilder und Ideen festzuhalten und auszudrücken. Auf den Ausdruck, schreiben Langford und Hubbard, verwenden die erfahrenen *remote viewer* so gut wie hundert Prozent ihrer Arbeitszeit. Das, kann ich da nur sagen, kann ein Schriftsteller nachvollziehen!

VI

Aber wen sehe ich, wenn ich als *remote viewer* tätig bin? Ich erfinde ja und stelle doch Behauptungen auf: Dies und das trägt Humboldt bei und an sich, dies und das denkt er, dies und das

geschieht ihm. Hätte all das überhaupt keine Beziehung zu den bekannten Fakten, es hätte ebensowenig Sinn wie wenn ich in einem Roman nur Wahres und Belegtes berichten wollte. Wie weit kann, darf, soll man also gehen beim Erfinden? Erlaubt das Wort „Roman“, solange es nur gut sichtbar über dem Text prangt, alles?

Wie immer gibt es eine erste, einfache Antwort, und die lautet: Natürlich kann, soll, darf man alles erfinden, denn die Kunst muß alles dürfen. Und diese Antwort ist nicht falsch. Aber ist sie darum auch richtig?

Wer über die Lebenden schreibt, muß sich vorsehen, denn sie können sich wehren, notfalls mit Hilfe der Gerichte. Während der Fall bei den Verstorbenen umgekehrt liegt. Schreibst du über sie, mußt du dich vorsehen, weil sie dir ausgeliefert sind. Das einzige, was sie schützt, ist dein Sinn für Angemessenheit. Und die Frage danach ist seltsamerweise aufs Engste verknüpft mit der Frage der Macht.

Humboldt war ein einflußreicher Mann, ich kann ihm einiges andichten, aber nicht soviel wie zum Beispiel dem *Warlord* Gustav Adolf von Schweden, der in *Tyll* als unverhohlene Karikatur auftritt, als einer der „blutigen Hähne“, wie Brecht die mörderischen Gewaltherrscher jener Zeit genannt hat. Auch gegenüber Athanasius Kircher, einem Vorläufer der modernen Wissenschaft zwar, aber auch einem Mann der Macht, der mit falschen Ergebnissen und unverdienter Autorität den wissenschaftlichen Fortschritt für hundert Jahre praktisch zum Stehen brachte, glaube ich mich kaum zurückhalten zu müssen, deshalb ist er bei mir ein ständig beleidigter, hochgefährlicher Narzisst, während andererseits Immanuel Kant in *Die Vermessung der Welt* nur deshalb als dementer Greis auftritt, weil Kant am Ende seines Lebens wirklich ein dementer Greis war und weil der Umstand, daß meine Hauptfigur Gauß bei seinem - fiktiven - Besuch bei dem einzigen Menschen, der ihm geistig Widerpart hätte bieten können, eben keine profunde Debatte führen kann, sondern nur unsinniges Gebrabbel zu hören bekommt, letztlich mehr über die traurige Wahrheit des Menschenlebens erzählt als jedes herbeiphantasierte Zwiegespräch über die Grundlagen der Mathematik. Satire tritt in ihr Recht nur gegenüber den Mächtigen, gegenüber den Machtlosen wäre sie der ärmlichste, billigste Spott von oben. Nur über die privilegierteste Familie der Welt kann man zu Lebzeiten fast aller Beteiligten eine Serie wie *The Crown* drehen, bei wirklich jeder anderen wäre es primitive Rufschädigung. Daß Wilhelm von Humboldt, ein echter Sadist und nebenbei ministerialer Erfinder des preussischen Schulsystems, seinen Bruder schon als Kind umbringen wollte, habe ich frei erfunden, und dennoch erscheint es mir nicht ganz unwahr. Erlahmen allerdings fühlte

ich meine Phantasie beim Schreiben über einen Hexenprozess im Roman *Tyll*: Die europäischen Hexenverfolgungen sind ein kollektives Verbrechen von kaum vorstellbaren Ausmassen, mehr als hunderttausend unschuldige Menschen wurden qualvoll zu Tode gefoltert. Als Bewunderer des sogenannten magischen Realismus hätte ich nichts lieber getan als den Angeklagten in meiner Geschichte zu einem echten Hexer zu machen, aber auf einmal stellte sich mir die Frage, ob man dann nicht auch einen fesselnden Roman über eine Verschwörung der Weisen von Zion schreiben könnte - es gab keine Hexen, es gab nur Opfer des Hexenwahns; und die wohlig gruselige Folklorisierung in unseren Büchern, Vergnügungsparks und Horrorfilmen erschien mir plötzlich als Missbrauch des Unrechts, das einst echten Menschen in der wirklichen Welt zugefügt wurde. Wer einen Roman schreibt, ist theoretisch frei, alles zu tun. Aber praktisch war ich hier nicht frei. Und daß ich es nicht war lag nicht an irgendwelchen äußeren Zwängen. Kein Mensch hätte sich beschwert, wenn ich einen echten Hexer erfunden hätte, niemand hätte einen bösen Tweet verfaßt, kein Leserbrief wäre gekommen. Daß ich nicht frei war, lag an der Sache selbst.

VII

Die Figur Alexander von Humboldts war mir Eingang und ein Schlüssel in die erzählerische Welt Südamerikas. Der Begriff *appropriation* war damals noch nicht in Gebrauch, aber ich war instinktiv davon überzeugt, daß ich nicht einfach so einen südamerikanischen Roman schreiben konnte, der unter Kolumbianern, Argentinern oder Chilenen spielte. Ja, theoretisch darf man beim Schreiben alles, aber praktisch macht man sich doch meist einfach lächerlich, wenn man über Dinge zu schreiben unternimmt, die keinerlei Verbindung zur eigenen Kultur, zur eigenen Vergangenheit, dem selbst gelebten Leben und der eigenen Sprache haben. Einfach nur deshalb, weil alles andere mir albern vorgekommen wäre, schrieb ich meinen südamerikanischen Roman um eine deutsche Hauptfigur herum, einen abgesandten Weimars in Macondo, einen Mann, der aus meiner Kultur heraus, die ich kannte, ausgegangen war in eine Welt, die mir beim Schreiben so fremd rätselhaft und verheissungsvoll vorkam wie einst ihm.

Wir sind in der Literatur ja nie im Reiche des interesselosen Wohlgefallens, wo die Kunst frei wäre vom verunreinigenden Beiwerk des Denkens und der Ideen. Literatur spielt sich in Worten ab, in Sätzen, in Formulierungen und Aussagen, und wenn Kant von ebendiesem interesselosem Wohlgefallen spricht, meint er vor allem das Naturschöne, also Rosen und Hügel und grüne Wälder, und vielleicht auch noch das reine Ornament, maurische Fadenmuster und perfekte Seidentapeten. Lesen wir aber ein literarisches Werk, so tun das wir das nie frei von Vorstellungen darüber, wer

es verfaßt hat und in welcher Lage und zu welchem Zweck. Wo wir das nicht wissen, füllen wir die Leerstellen mit Vermutungen und sind zuweilen arg brüskiert, wenn diese sich als falsch erweisen.

Wäre zum Beispiel *Roman eines Schicksallosen* ein ebenso bedeutendes Buch, wenn sich herausstellte, daß es von einem blutjungen Norweger verfaßt wurde? Die einfachste Antwort ist wiederum ein schnell gerufenes: "Aber natürlich, nur das Werk zählt, das würde keinen Unterschied machen!" Und das ist nicht ganz falsch.

Aber ganz richtig ist es wohl auch nicht. Zieht man das moralische Gewicht der Zeugenschaft in Betracht, welche dieser Roman eben auch in sich faßt, so muß man wohl doch einräumen, daß *Roman eines Schicksallosen* in so einem Fall sicher ein ganz anderes und vielleicht auch kein ganz so bedeutendes Werk wäre. Davon eben handelt Borges' Fabel von Pierre Menard, dem Autor des *Don Quixote*: Die gleichen Sätze, an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten von unterschiedlichen Menschen zu Papier gebracht, wären etwas völlig anderes. Aus diesem Gedanken heraus aber erwächst ganz von selbst eine weitere, dritte Antwort, nämlich die, daß es eben kein reiner Zufall ist, daß *Roman eines Schicksallosen* eben nicht von einem fünfundzwanzigjährigen Norweger verfaßt wurde, sondern von einem echten Insassen der Konzentrationslager Auschwitz und Buchenwald. Es liegt eine Wahrheit in dem Buch, eine Wahrhaftigkeit und Lakonie, zu der einer, der all dies nur nacherfinden würde, kaum imstande wäre - logisch denkbar wäre es schon, aber wahrscheinlich ist es nicht, und genau deshalb ist es auch nicht geschehen.

Oder nehmen wir an, jemand schreibe eine Fernsehserie über das Leben von Franz Kafka. Wer dürfte nun in diesem Gedankenspiel Kafka darstellen? Die einfachste Antwort: Jeder, der es kann und ihm einigermaßen ähnlich sieht, sei er nun ein Franzose, Ire oder Texaner. Als Schauspieler stellt man nun mal andere dar, und wenn man das zum Problem erklärt, so fordert man doch letztlich, daß jeder überhaupt nur noch sich selbst spielen solle. Das Wesen der Kunst ist nun mal die Verwandlung!

Völlig richtig, möchte man rufen, aber dann fragt man sich plötzlich, ob das gleiche Argument nicht von einem elisabethanischen Theaterdirektor vorgebracht worden sein könnte, der begründen wollte, warum es nun wirklich keinen Grund gebe, Frauenrollen an Frauen zu vergeben: Das Wesen der Kunst sei Verwandlung, und wenn man so eine Forderung zu Ende denke, könne doch irgendwann jeder nur noch sich selbst spielen!

Treiben wir das Gedankenexperiment, das übrigens so abstrakt nicht ist, weil ich tatsächlich gerade mit der Hilfe von Kafkas Biographen Reiner Stach eine Fernsehserie über ihn geschrieben habe, nur eine Drehung weiter: Stellen wir uns eine nicht französische, nicht irische und auch nicht texanische, sondern eine rein deutsche Filmproduktion über die Familie und das Prag Franz Kafkas vor. Nicht nur seine drei Schwestern, auch die meisten anderen Verwandten, auch seine Freunde, auch die Frauen, die er liebte - ein Großteil von ihnen wurde in den Konzentrationslagern umgebracht. Stellen wir uns nun eine ansonsten vorzügliche Verfilmung vor, in der all die Ermordeten gespielt werden von Darstellern aus Westerland, Münster, Kassel und Garmisch-Partenkirchen, die, wie der Zufall so spielt, auch noch zu einem nicht geringen Teil Nachfahren von Wehrmachtsoldaten und SS-Leuten sind. Wäre daran etwas nicht in Ordnung? Abstrakt moralisch gesehen spricht nichts dagegen. Aber mit ungeteilter Freude würde man das Ergebnis nicht ansehen.

„*Who lives, who dies, who tells your story*“ lautet die letzte Zeile von Mirandas *Hamilton*, die auf seltsame Weise ein Echo bildet zu Wallensteins Anweisung, nicht zu früh geweckt zu werden, denn auch sie macht für einen Moment den gestaltenden Dramatiker hinter seiner Figur sichtbar - und tatsächlich gelingt es nie, die Frage danach, wer gestorben und wer nun Erzähler ist, vollständig auszublenden. In der literarischen Kunst, ob nun prosaischer, dramatischer oder filmischer Art, ist nun mal alles durchwirkt von Geschichte und Vorgeschichte, von Ideen und Kontexten, von Zusammenhängen und Zugehörigkeiten, von Interesse und von Interessen. Sobald wir Worte verwenden, malen wir Grau in Grau und suchen einen Weg durchs Gestrüpp der Paradoxien. Ja, man darf vieles, aber Sinn und Verstand sollte das ganze schon auch haben, und der Umstand, daß in Deutschland tatsächlich noch heute Indianerfilme gedreht werden, in denen deutsche Darsteller mit Federn auf dem Kopf durchs Unterholz robben, ist an sich schon unglaublich. Wenn dann ein Kinderbuchverlag, wohlgemerkt: ein Verlag für pädagogische Bücher, entscheidet, ein paar auf diesem Unsinn basierende Produkte lieber doch nicht in den Verkauf zu bringen, so kann man das vielleicht kritisieren, aber den Untergang des Abendlandes braucht man deshalb nun wirklich so wenig auszurufen wie die Wiederkehr der Zensur.

Ein in ähnlichem Zusammenhang ganz anders gelagertes Problem fand ich vor, als ich von einem Wiener Theater gebeten wurde, ein Stück über die St. Louis zu schreiben, jenes Flüchtlingsschiff, auf dem 1939 fast tausend Juden versuchten, die Insel Kuba zu erreichen. Sowohl Kuba, als auch die USA und Kanada weigerten sich, sie aufzunehmen, und die St. Louis mußte zurück nach Europa. Gut die Hälfte der Passagiere überlebte nicht.

Als ich das Stück schrieb, wurde mir klar, daß das Wichtigste an dieser Geschichte der Umstand ist, daß sie passiert war. Als Erfindung wäre sie nicht interessant, und wer auf bestürzende Parallelen zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hinweisen will, verliert seine Berechtigung dazu, wenn er die Geschichte, die er erzählt, mit Erfindungen anreichert.

Es ist aber noch komplizierter. Eine Geschichte, die man erzählt und die wahr ist, ist erzählontologisch ein ganz anderes Ding als eine Geschichte, die man erzählt, *weil* sie wahr ist. Es genügt nicht, nichts zu erfinden; das Publikum muss auch *wissen*, daß nichts erfunden ist. Das wiederum kann ein Buch ohne Schwierigkeiten tun, aber wie macht es das Theater? Man könnte es ins Programmheft schreiben, aber erstens ist das eine kleinmütige Lösung und zweitens: Wer liest schon Programmhefte? Also mußte es auf der Bühne passieren, die Figuren mußten immer wieder aus ihren Rollen treten, sich ans Publikum wenden, mußten erklären, daß all dies tatsächlich die Wahrheit sei - der Effekt war fast komödiantisch, er war aber vor allem notwendig; ich hätte nicht gewußt, wie man das, was ich zu tun hatte, anders hätte tun können. Postmoderne und Metafiktion dienen meist der Verfremdung, sie können aber auch der Klarstellung dienen. Immer kommt es auf den richtigen Abstand an, auf die schwere Frage, wann und unter welchen Umständen der Moment gekommen ist, eine historische Figur aus ihm langen Schlaf zu wecken - nicht zu zeitig, nicht zu spät, und vor allem mit den richtigen Worten.

VIII

Im Geheimen, ohne es je laut zu sagen, ganz privat und für mich, stelle ich mir trotz allem den geschichtlichen Wallenstein als nahen Verwandten des Schiller'schen vor, der nur nicht in so perfekten Versen spricht. Ganz für mich glaube ich daran, daß der echte Simon Bolívar der Version von ihm, die García Marquez' erfand, erstaunlich ähnlich war, daß der wahre Goethe ziemlich viel mit der Hauptfigur von *Lotte in Weimar* gemeinsam hat und daß wir in keiner Biographie so viel über Stalin lernen wie in dem Kapitel in *Der erste Kreis der Hölle*, in dem Solschenizyn sich in seinen Kopf versetzt. In manchen größenwahnsinnigen Augenblicken versteige ich mich sogar, nur vor mir selbst und ohne daß ich das je öffentlich wiederholen würde, zu der Überzeugung, daß der historische Humboldt meiner von Neurosen und Ängsten geplagten Figur ähnlicher gesehen haben könnte als dem marmorblassen Helden der vielen Festschriften. Das Erfinden verwischt nicht nur manche Wahrheit, es läßt auch Wahrheit hervortreten.

Aber die Wahrheit ist oft ein unzuverlässiger Bundesgenosse. Am Orinoko begegnet Alexander von Humboldt, der echte, nicht mein erfundener, einem bisher noch nicht beschriebenen Affen:

„Es ist dieß der *Ouavapavi* mit grauem Pelz und bläulichem Gesicht“, schreibt er in seinen Bericht *Reise in die Aequinoctialgegenden des neuen Continents*. „Augenränder und Stirne sind schneeweiß, und dadurch unterscheidet er sich auf den ersten Blick von der *Simia capucina*, der *Simia apella*, *Simia trepida* und den anderen Winselaffen, in deren Beschreibung bis jetzt so große Verwirrung herrscht. Das kleine Tier ist so sanftmüthig als häßlich. Jeden Tag sprang es im Hofe der Mission auf ein Schwein und blieb auf demselben von Morgen bis Abend sitzen, während es auf den Grasfluren umherlief. Wir sahen es auch auf dem Rücken einer großen Katze.“ Und in einer Fußnote gibt der Entdecker und Erstbeschreiber sodann dem Tier den taxonomisch korrekten Namen „*Simia albifrons Humboldt*“.

Daß einer einen Affen besonders häßlich nennt, daß er ihm zugleich ohne Zögern den eigenen Namen gibt und daß er dies auch noch schildert, ohne einen Moment innezuhalten und zu bemerken, daß dem ganzen etwas Komisches innewohnt - das wiederum ist nur in der Wirklichkeit eine gute Geschichte. Es ist nur lustig, weil es geschehen ist, als Erfindung wäre es matt. Und weil in einem Roman selbst das ganz und gar Wahre nicht tauglich ist, wenn es nicht Erfindung, und zwar gute Erfindung, sein *könnte*, durfte ich dieses sprechende Detail aus Humboldts Reisebeschreibung nicht verwenden. Ich hätte es gern, ich habe lang darüber nachgedacht, aber es ging nicht. Die Fiktion muß plausibel sein, darf nicht übertreiben, muß den Regeln der Dramaturgie folgen. Nur die Wirklichkeit muß nichts.

Die Wirklichkeit kann sich sogar eine weitere Pirouette gegenüber der Fiktion erlauben. Wer ihm nämlich nachforscht, dem ausnehmend häßlichen Affen mit grauem Pelz und bläulichem Gesicht, sowie weißer Stirn und weißen Augenrändern, der gerne auf Schweinen und Katzen reitet, den erwartet eine Überraschung. Man lese zum Beispiel in der Abhandlung *The True Identity and Characteristics of Simia Albifrons Humboldt* von Thomas Defler und Jorge Hernández-Camacho nach, abgedruckt in *Neotropical Primates 10(29), August 2002*. Eine Affenart, auf die Humboldts Beschreibung zutrifft, hat laut Auskunft der Zoologen, die lange gesucht haben, nie existiert.

Daniel Kehlmann, 13.11.2022

Alle Rechte liegen beim Autor.