

INES BARNER UND
GÜNTER BLAMBERGER (HRSG.)

LITERATOR 2010

Dozentur für Weltliteratur

DANIEL KEHLMANN

1

MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE

**MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE**

1

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG



HERAUSGEGEBEN VON INES BARNER
UND GÜNTER BLAMBERGER

LITERATOR

2010

Dozentur für Weltliteratur

**DANIEL
KEHLMANN**

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Ines Barner, Dr. Andreas Wirthensohn
Gestaltung: Miriam Röttgers / Kathrin Roussel
Satz: Kathrin Roussel
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5338-9

INHALT

REDEN

- AXEL FREIMUTH Grußwort des Rektors
der Universität zu Köln 8
- GÜNTER BLAMBERGER Laudatio auf Daniel Kehlmann
anlässlich seiner Berufung zum Literator – Dozent für
Weltliteratur 2010 11
- DANIEL KEHLMANN Wege nach Macondo 19

DISKUSSIONEN

- Ist Kultur übersetzbar? Diskussion mit Daniel Kehlmann,
Juliette Aubert, Konstantinos Kosmas und Bernhard Robben 39
- KONSTANTINOS KOSMAS Zur Rezeption Daniel Kehlmanns
in Griechenland 76
- How Does Newness Enter the World?
Diskussion mit Arnon Grünberg, Ismail Kadare, Adam Thirlwell,
Daniel Kehlmann und Günter Blamberger, 84
- JOACHIM RÖHM Geschichten und Geschichte.
Ismail Kadaras Annäherung an die Wirklichkeit 131

POETIK UND KOMMENTAR

ARNON GRÜNBERG A Few Thoughts on Writing	138
SONJA A. J. NEEF A Few Thoughts on Reading. Replik auf Arnon Grünberg	143
ADAM THIRLWELL On Unfolding Flying Machines	151
JAN SÖFFNER Papierflieger. Zu Adam Thirlwells <i>On Unfolding Flying Machines</i>	159
SIMONE DE ANGELIS Der Leser im Netz der Weltliteratur. Ein Kommentar zu Adam Thirlwells <i>On Unfolding Flying Machines</i>	168
HENRY SUSSMAN Zones of Intimacy. When Writers Encounter Critics	173
THIERRY GREUB Ich und <i>Las Meninas</i>	189
CAROL JACOBS Daniel Kehlmann's <i>Fame</i> . Eight Subjects for Reflection and an Afterword	205
DANIEL KEHLMANN Geister in Princeton (Vierter Akt) Zu den Autoren und Herausgebern	226 236

Als ‚Literatoren‘ bezeichnete Goethe Schriftsteller und Intellektuelle, die zwischen den Kulturen der Welt vermitteln. Das Internationale Kolleg Morphomata der Universität zu Köln hat hiernach eine Literaturdozentur benannt, die 2010 erstmals an Daniel Kehlmann vergeben wurde. Am 8. Dezember 2010 hielt Daniel Kehlmann seine Eröffnungsvorlesung *Wege nach Macondo*: Am Beispiel von García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* entfaltete er eine Poetik von „Pathos und Entzauberung, Vorankündigung und Überraschung“.

Der Band versammelt neben dieser Poetikvorlesung Aufzeichnungen eines Gesprächs, das er mit seinen Schriftstellerkollegen Arnon Grünberg aus den Niederlanden, Ismail Kadare aus Albanien und Adam Thirlwell aus Großbritannien im Schauspiel Köln führte, sowie einer Diskussion mit seiner Übersetzerin Juliette Aubert und seinem Übersetzer Konstantinos Kosmas zum Thema der Übersetzbarkeit von Kultur. Daneben enthält der Band poetologische Essays von Arnon Grünberg und Adam Thirlwell sowie Kommentare und Repliken von den Fellows und Mitarbeitern des Morphomata-Kollegs.

Literator 2010 – Daniel Kehlmann bildet den Auftakt der Schriftenreihe *Morphomata Lectures Cologne*.

Das Internationale Kolleg Morphomata ist ein seit 2009 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördertes Center for Advanced Studies, das Gastwissenschaftler aus der ganzen Welt einlädt, um Denkbilder des Schöpferischen, der Zeit, der Herrschaft und des Todes im Kulturvergleich zu analysieren.

Ines Barner, Günter Blamberger

AXEL FREIMUTH

Grußwort des Rektors der Universität zu Köln

Sehr geehrter Herr Kehlmann,
sehr verehrte Damen und Herren,

im Jahr 2009 hat das Bundesministerium für Bildung und Forschung an der Universität zu Köln ein Internationales Forschungskolleg eingerichtet, das den Namen Morphomata trägt. Das Wort stammt aus dem Griechischen, meint Gestaltbildung oder Gestaltwerdung und stellt als wissenschaftlicher Begriff einen Neologismus dar, mit dessen Hilfe sich Forscher aus aller Welt über national und historisch je unterschiedliche Denkfiguren des Schöpferischen, der Zeit, der Herrschaft oder des Todes verständigen können – in einem Kolleg, das sich dem Transfer kulturellen Wissens verschrieben hat. Dieses Center for Advanced Studies hat gegenüber vergleichbaren Elite-Einrichtungen, die im Rahmen der Exzellenzinitiativen der letzten Jahre entstanden sind, den entscheidenden Vorteil, dass es unserer Universität nicht im großen Umfang die besten eigenen Forscher durch Freistellungen entzieht, sondern jedes Jahr zehn Fellows aus allen fünf Kontinenten beschert, die der Forschung und Lehre hier externe Impulse vermitteln können. Einen Freiraum für Geisteswissenschaften will das BMBF durch Kollegs dieser Art eröffnen. Besonders sympathisch ist mir dabei, dass das BMBF

von vornherein auf einen Kultur- und Wissensbegriff zielt, der nicht allein national, sondern kosmopolitisch orientiert ist. Es sorgt mit dieser Installierung futurischer Denklabors in Deutschland für den notwendigen Durchzug von außen und hilft zugleich, lokale, regionale und nationale Eigenheiten und Stärken der deutschen Wissenskultur international zu vermitteln. Damit wird glücklich eingelöst, was Johann Wolfgang von Goethe um 1800 in seinen Überlegungen zur Weltliteratur gefordert hat: den Dialog von Experten für Weltkultur. Goethe fürchtete, eine nur aufs Nationale eingegrenzte Wissenskultur könnte Deutschland zu einer immobilen Gesellschaft, zu einem Wartesaal ohne Innovationskraft verkümmern lassen. ‚Literatoren‘ nannte Goethe diese Experten für Weltliteratur.

Im Grunde haben alle Mitglieder des Morphomata-Kollegs Literatoren zu sein, mit dem Titel Literator aber soll einmal im Jahr ein international prominenter Schriftsteller ausgezeichnet werden, der Vorlesungen und Veranstaltungen zur Weltliteratur in Köln hält, gefördert wiederum mit Mitteln des BMBF, wofür ich den herzlichen Dank der Universität aussprechen darf. Wir fühlen uns geehrt und ein wenig auch bestätigt, denn die Philosophische Fakultät unserer Universität ist nicht nur eine der größten Europas. Sie verfügt vor allem über ein weites und zugleich fein differenziertes Spektrum fremdsprachlicher Philologien und damit über Spezialkompetenzen auch in scheinbar marginalen Kulturräumen. Und die Stadt Köln ist seit alters eine tolerante, weltoffene Kulturmetropole mit Lust an Experimenten in den Künsten und Wissenschaften und einer großen Begeisterungsfähigkeit für Literatur, wie die Veranstaltungen des Literaturhauses und der Lit.Cologne beweisen.

Ich hoffe also, sehr geehrter, lieber Herr Kehlmann, dass Sie sich in den nächsten Tagen wohlfühlen an unserer Universität und in unserer Stadt. Es ist uns eine große Freude und Ehre, dass Sie sich bereit erklärt haben, erster Literator der Universität zu Köln zu sein. Herr Professor Blamberger, Mit-Direktor des Morphomata-Kollegs, der diese Dozentur begründet hat, wird Sie

in seiner Rede gleich noch ausführlicher würdigen, aus der Perspektive des Germanisten. Ich bin von Haus aus Physiker und glücklich, dass der erste Literator ein Autor ist, der in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* das Leben zweier Naturwissenschaftler wie Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß in einer fiktiven Doppelbiographie so faszinierend verbunden hat. Ein Bestseller ist daraus geworden, der Sie in aller Welt bekannt gemacht hat.

GÜNTER BLAMBERGER
Laudatio auf Daniel Kehlmann
anlässlich seiner Berufung
zum Literator –
Dozent für Weltliteratur 2010

Meine sehr verehrten Damen und Herren, Magnifizenz,
lieber Herr Kehlmann,

„die Namen sind besetzt, die Eigenschaften vergeben, alles ist schon geschrieben und geschehen, deshalb ist alles alt.“ So hat Wolfgang Hildesheimer einmal geklagt, einer der großen Melancholiker unter den deutschen Schriftstellern nach 1945. Manchmal muss man alte Namen neu entdecken, um Denkanstöße zu geben. ‚Morphomata‘, der Titel unseres Kollegs, gehört dazu, oder ‚Literator‘ als Name für eine Poetikdozentur, die der Weltliteratur gilt. Die FAZ hat in einer Vorankündigung der Dozentur vermutet, wir wollten dem interessierten Publikum heute ein ‚o‘ für ein ‚u‘ vormachen. Das Wort ‚Literator‘ aber gibt es seit langem, es muss nur aus der Vergessenheit befreit werden. Bei Sueton meint es einen „mittelmäßig Gebildeten“, der mit den Buchstaben vertraut ist, „mit der Literatur“ aber „nicht perfekt, sondern nur oberflächlich“. Darauf wies mich Dietrich Boschung, Archäologe und Co-Direktor unseres Kollegs vorsorglich hin. Aber auf Sueton

hören Germanisten nicht, sie orientieren sich an Goethe. Zu meiner und Ihrer Entspannung, lieber Herr Kehlmann, hat Goethe die höchste Meinung von dem, was ein Literator ist und was er zu tun hat. Er entwickelt diesen Begriff in seinen Überlegungen zur Weltliteratur, die vorab zu erläutern sind; so ungewöhnlich und zugleich aktuell sind sie.

Goethes Konzept einer Weltliteratur zielt nämlich keineswegs, wie man annehmen könnte, auf die Bildung eines Kanons internationaler Meisterwerke, aus denen dann Allgemeines und Überzeitlich-Gültiges als eine Philosophie des Humanen zu destillieren wäre. Er entwirft vielmehr eine Kultur- bzw. Kommunikationstheorie. Er denkt darüber nach, wie und warum man sich um das Verständnis fremder Kulturen bemühen soll, und kommt dabei zu vier Ergebnissen. Erstens erkennt er die prinzipielle Gemischtheit der eigenen Kultur, den Einfluss des Fremden im Eigenen. Gegen die nationalisierende Aneignung des Mittelalters durch die Dichter der Romantik besteht er beispielsweise auf der Gemengelage der europäischen Literatur, auf der Multiplizität der Traditionen, die in ein mittelalterliches Werk deutscher Sprache eingeflossen sind. Vielstimmigkeit gilt ihm als Katalysator des Schöpferischen. Zweitens bestimmt sich Goethe zufolge die Besonderheit der eigenen Nationalkultur vor allem in der Differenz zum völlig Andersartigen. Von daher definiert er Weltliteratur nicht eurozentrisch, sondern bezieht periphere Kulturen mit ein. Drittens fordert er, kulturelle Differenzen zu respektieren und nicht einzuebnen. Man solle nicht aus dem Fremden ins Eigene übersetzen, dergestalt dass das Fremde in der deutschen Denkwelt dabei verschwinde, sondern umgekehrt: aus dem Eigenen ausgehen und ins Fremde *übersetzen*, *übergehen*, sich in fremden Formen und Gestalten erproben, um diese verstehen zu können. Mit dem *West-östlichen Divan* gibt er dafür ein Beispiel, mit einer Lyrik, die sich in Reimschemata und Stoffe des persischen Dichters Hafis fügt, und Kommentaren zum „Besseren Verständniss“ der Denkbilder orientalischer Kultur.

Der vierte Punkt ist nun das Entscheidende. Jetzt kommen die Literatoren ins Spiel. Aus der Kulturtheorie wird eine Kommunikationstheorie: „Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, daß die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken.“ Das liest sich wie ein Grundsatzprogramm des Internationalen Kollegs Morphomata, das die Differenz von Kulturen in ihren künstlerischen Gestaltungen, in Artefakten aufspürt, insofern Goethe notwendig dafür das *Gespräch* der Literatoren miteinander verlangt. Die historische Adresse des Literator-Zitats ist eine andere: Der Appell richtet sich an die Versammlung der Internationalen Naturforscher 1828 in Berlin. Goethe wendet sich hier als Schriftsteller an Schriftsteller. Er unterscheidet nicht zwischen Science, Humanities oder Arts. Es ist für ihn als Morphologen, Farbentheoretiker *und* Dichter völlig selbstverständlich, dass neben der Natur auch die Literatur ein Medium des Weltwissens ist. Weltliteratur gilt ihm als Medium des Weltverkehrs, des Austauschs kulturellen Wissens durch Literatoren.

Über den Berliner Kongress von 1828 berichtet unter anderen Charles Babbage, dessen Rechenmaschinen als Vorläufer der Computertechnologie gelten. Er ist fasziniert von der tabellarischen Ordnung des Kongresses, der Verbindung von Namen und Nummern zur Identifizierung von Fächergruppen und prominenten Kollegen wie Carl Friedrich Gauß. Präsident der Versammlung ist Alexander von Humboldt, der in seinen Reden mehrfach Goethe vor dem internationalen Publikum zitiert. Hoffentlich mit mehr Glück und Geschick als im Frühjahr 1800, als er bei seiner Forschungsreise durch Lateinamerika am Rio Negro das „schönste deutsche Gedicht“ für die Einheimischen ins Spanische übersetzt. Heraus kommt das Folgende: „Oberhalb aller Bergspitzen sei es

still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein.“ Nach Humboldts Rezitation ist nicht nur über allen Gipfeln Ruh, auch bei seinen Begleitern ist kaum mehr ein Hauch zu spüren. Dann murmelt einer: „Das könne doch nicht alles gewesen sein.“ Darauf Humboldt „gereizt“: „Es sei natürlich keine Geschichte über Blut, Krieg und Verwandlungen“. „Es komme keine Zauberei darin vor, niemand werde zu einer Pflanze, keiner könne fliegen oder esse einen anderen auf.“

Manchmal lässt sich die Wahrheit nur erfinden. Sie haben es sicher bemerkt: Die Dschungel-Episode stammt aus Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*, dessen Rahmenhandlung der Kongress der Naturforscher 1828 in Berlin ist, auf dem sich Humboldt und Gauß tatsächlich getroffen haben. Am Rio Negro vergisst Humboldt, der große Landvermesser, ausgerechnet die Metrik von Goethes Gedicht, mit dem Effekt, dass dies nicht nur den Eingeborenen, sondern auch dem formvergessenen deutschen Leser auffällt. Der Misserfolg macht Humboldt neidisch, deshalb attackiert er den magischen Realismus lateinamerikanischer Erzählkunst, aber Neid ist die ehrlichste Form der Bewunderung. Zauberei wiederum ist, dass Humboldt, der große Reisende, nicht nur im Raum, sondern offenbar auch in der Zeit reisen kann, insofern er sich als Kritiker lateinamerikanischer Romane des 20. Jahrhunderts outet. Das Verhältnis der Romanfigur zum historischen Humboldt ist also ein wenig gespannt, und ebenso das Verhältnis von Romanfigur und Autor. Kehlmanns Humboldt scheitert als Literator, weil er seinen Begleitern nicht zeigen kann, dass auch in deutschen Gedichten ein „Lied in allen Dingen schläft, wenn man nur das Zauberwort trifft“. Kehlmann selbst erweist sich dagegen als glänzender Literator, der en passant, lakonisch, in einer kleinen Anekdote vorführt, was die Kulturen trennt und wie man sie verbindet.

Die Vermessung der Welt ist denn auch kein historischer Roman, er ist vielmehr ein Experiment mit der Komplementarität logisch-diskursiver Wirklichkeitsansichten und der Wirklichkeit des Mythos oder Traums. Kehlmann mutet seinem stets vernünftigen

Landvermesser Humboldt einiges zu: Er lässt ihn Seeungeheuer hinter Teneriffa sichten oder eine fliegende Untertasse über dem Orinoko. Und Gauß, der im Doppelporträt der beiden Naturforscher zweifellos über die größere Sympathie des Autors verfügt, bekommt sogar eine Audienz bei Gott, der die Gestalt eines niedersächsischen Grafen angenommen hat. Wie Goethe in Hafis' Land der Dichtung ausreist, so reist Kehlmann mit Humboldt in den Kontinent der magisch-realistischen Dichtung eines Márquez, Rulfo, Cortázar, Carpentier oder Vargas Llosa, die selbst wiederum von Kafka und den europäischen Surrealisten profitierten. Es sind Experimente der Transkription einer Kultur in die andere. Im wechselseitigen Gestaltentausch und Gestaltwandel entsteht das Neue.

Das Nebeneinander von rational-cartesianischem Denken und magischem Realismus ist nicht nur Komparatistik, es hat bei einem Autor wie Kehlmann, der gleichermaßen viel von Formeln und Metaphern versteht, Methode. Er konfrontiert Humboldt mit Gauß und damit die idealistischen Hoffnungen der Aufklärung auf vollständige Beherrschung der Natur mit ihrer Demontage durch die Erkenntnisse moderner Naturwissenschaft. Humboldt verkündet auf dem Berliner Kongress euphorisch, dass der Kosmos, in „Fakten und Zahlen“ registriert und damit „entkleidet von Irrtum, Phantasie, Traum und Nebel“, bald „ein begriffener sein“ werde, „alle Schwierigkeiten menschlichen Anfangs, wie Angst, Krieg und Ausbeutung würden in die Vergangenheit sinken [...]. Die Wissenschaft werde ein Zeitalter der Wohlfahrt herbeiführen, und wer könne wissen, ob sie nicht eines Tages sogar das Problem des Todes lösen werde.“ So wird aus Humboldts Vermessung der Welt Vermessenheit. Theologisch betrachtet ist das eine Todsünde, wissenschaftlich betrachtet ein Anachronismus. Gauß, der erkannt hat, dass die Gesetze der euklidischen Geometrie nicht mit den Gesetzen des objektiven, physikalisch existierenden Raumes übereinstimmen, versucht Humboldt herabzustimmen. „Der Verstand forme gar nichts und verstehe wenig“, so Gauß, und weiter, auf die Sonne zeigend, „nicht einmal die Strahlen dieses

ausbrennenden Sterns kämen auf geraden Linien herab. Die Welt könne notdürftig berechnet werden, aber das heiße noch lange nicht, daß man irgend etwas verstehe.“

Kehlmanns Experimente mit dem magischen Realismus stehen im Zeichen einer zeitgemäßen Kongruenz von Naturwissenschaft und Poetik. „Die Aufhebung der Kausalität“ könne „für uns eine schlimmere Kränkung bedeuten als die Evolutionstheorie von Charles Darwin“, meinte er in einem *Spiegel*-Gespräch. Oder uns auch Wunder bescheren, wie Gauß, darf man tröstlich hinzufügen, denn Kehlmann schildert dessen Genie als eine Wirkung ohne Ursache. Die Eltern waren es nicht, die Lehrer auch nicht. Pure Emergenz also, ein Verstoß im Übrigen auch gegen die Datenordnungen des Bildungs- und Entwicklungsromans, dessen Erzähler sich Autorität verschaffen, weil sie es verstehen, „die Wirkungen so anzugeben, wie sie vermöge der unveränderlichen Gesetze der Natur aus ihren Ursachen herfließen“. So Friedrich von Blanckenburg 1774 in seinem *Versuch über den Roman*. Kehlmanns Parallelbiographie von Gauß und Humboldt verzichtet auf die traditionellen Zielspannungen von Kausal- und Finalnexus. Er löst die Historie in immer neuen Anekdoten auf, um im Einbruch des Kontingenten in die scheinbare Teleologie den Effekt des Realen zu erzeugen, und lässt seine Figuren Humboldt und Gauß nicht sterben. Wenn er vom Tod erzählt, so nicht, um dem Leben rückblickend einen Sinnzusammenhang zu geben, sondern um die Grenzen menschlicher Vernunft und die Evidenz auch des Vernunftwidrigen zu zeigen. Er verzichtet dabei auf die Nestwärme engagierten Erzählens, stattdessen herrscht ein großartiger Lakonismus, Wahrheit ereignet sich gerade durch das erzählerische, das Wahrnehmungs-Experiment. Gauß kommt nach Hause:

Ein Junge, sagte der Arzt. Er liege im Sterben. Wie auch die Mutter.

Man habe alles versucht, sagte die Hebamme.

Was danach geschah, konnte sein Gedächtnis lange nicht zur Einheit formen. Es kam ihm vor, als wäre die Zeit

vor- und zurückgeschnellt, als hätten sich mehrere Möglichkeiten eröffnet und gegenseitig wieder ausgelöscht. Eine Erinnerung zeigte ihn an Johannas Bett, während sie kurz die Augen aufschlug und ihm einen Blick zuwarf, in dem kein Wiedererkennen war. Die Haare klebten ihr im Gesicht, ihre Hand war feucht und kraftlos, der Korb mit dem Säugling stand neben seinem Stuhl. Dem widersprach eine andere Erinnerung, in der sie schon kein Bewusstsein mehr hatte, als er ins Zimmer stürmte, und eine dritte, in der sie in diesem Augenblick bereits gestorben war, ihr Körper bleich und wächsern, sowie eine vierte, in der er mit ihr ein Gespräch von entsetzlicher Klarheit führte: Sie fragte, ob sie sterben müsse, nach einem Moment des Zögerns nickte er, worauf sie ihn aufforderte, nicht zu lange traurig zu sein, man lebe, dann sterbe man, so sei es nun einmal. Erst nach der sechsten Nachmittagsstunde fügte sich alles wieder. Er saß an ihrem Bett. Menschen tuschelten im Flur. Johanna war tot.

Den Kommentar gibt ein Lessing-Brief: „Meine Frau ist tot: und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht.“ Moralistik, empirische Verhaltensforschung statt idealistische Moralphilosophie, auch hier bei Lessing, Wahrheit der Erfahrung, ja, aber noch keine Wahrnehmung der Wahrnehmung wie bei Kehlmann, der in seiner künstlerischen wie naturwissenschaftlichen Vermessung der Welt auf der Höhe unserer Zeit ist.

Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* und Günter Grass' *Die Blechtrommel* führen in- und außerhalb Deutschlands die *ranking lists* an, was die meistgelesenen deutschen Romane nach 1945 betrifft. Von variablen Experimentieranordnungen sieben weiterer Roman- und Erzählbände wäre noch zu berichten, von brillanten Essays Daniel Kehlmanns zur Weltliteratur, mittlerweile in zwei Bänden publiziert, von vielen Preisen, mit denen

sein Werk ausgezeichnet worden ist, vom Kleist-Preis über den WELT-Literaturpreis bis zum Prix Cévennes du roman européen. Ich lasse einen solchen Steckbrief. Meine Absicht war es: erstens zu begründen, was ein Literator ist, und zweitens, dass Daniel Kehlmann zum Berliner Naturforscherkongress als Literator mit großem Recht eingeladen worden wäre – von Humboldt direkt oder auf Empfehlung Goethes. Selbstverständlich ist es nicht, lieber Herr Kehlmann, dass Sie stattdessen zu uns nach Köln kommen und binnen einer Woche fünf Veranstaltungen absolvieren: die Antrittsvorlesung heute über „Wege nach Macondo“, morgen ein *creative writing*-Seminar mit Studenten, am Sonntag im Rautenstrauch-Joest-Museum eine Diskussion mit Übersetzern der *Vermessung der Welt*, moderiert vom Übersetzer McEwans und Rushdies, Bernhard Robben. Montag nächster Woche stellen Sie im Schauspielhaus die Jungstars der holländischen und britischen Literaturszene Arnon Grünberg und Adam Thirlwell vor und als Ehrengast den Albaner Ismail Kadare, der seit Jahren für den Nobelpreis gehandelt wird. Tags darauf präsentieren Sie den Fellows unseres Kollegs Ihr Stück *Geister in Princeton*, das von Gödel als Fellow am Center for Advanced Studies handelt. Das ist ein Mammutprogramm, an dem sich in Zukunft jeder Literator zu messen haben wird. Wir schulden Ihnen großen Dank dafür, und es ist uns eine große Ehre, dass Sie die Poetikdozentur für Weltliteratur angenommen haben und damit erster Literator der Universität zu Köln sind.

DANIEL KEHLMANN

Wege nach Macondo

Warum denn jetzt ausgerechnet *Hundert Jahre Einsamkeit*? Das ist doch ein alter Hut, ein – wie es Verlagsleute nennen würden – maximal durchgesetztes Buch, ein Klassiker auch noch, mit anderen Worten: ein Roman, den jeder gelesen zu haben meint, egal, ob er das wirklich getan hat oder nicht. Warum nicht etwas Originelleres, warum nicht wenigstens der erstaunliche Roberto Bolaño, vor dessen hinterlassenen Büchern die lesende Welt mit demütiger Überraschung steht, warum nicht Vargas Llosa, der bis zum Nobelpreis vor einigen Monaten erstaunlich wenig als der hochexperimentelle Autor, der er in Wahrheit ist, gewürdigt wurde? So viel unbeackertes Feld, so viele Möglichkeiten – und stattdessen wirklich noch einmal Macondo und die Buendía-Familie?

Aber ich bin hier auf Einladung des Kollegs Morphomata, das sich laut seiner Selbstbeschreibung, wenn ich das richtig verstanden habe, kulturellen Wandlungen und Übersetzungsvorgängen, also eigentlich Einflüssen in der ganzen Vielfalt des Phänomens widmet. Außerdem bat mich Professor Blamberger, dem ich noch nie einen Wunsch abschlagen konnte, über Südamerika zu sprechen. Na denn, dachte ich, warum dann nicht gleich das ganz große Objekt. Sollen doch die Literaturwissenschaftler sich damit beschäftigen, etwas Übersehenes zu finden, der Literat aber darf sich auch einmal den Luxus erlauben, über das Beliebteste zu sprechen, also jenes weltgewinnende Werk, das für immer das Bild eines Kontinents verändert hat. Südamerika, so ließ García

Márquez einst jemanden in seiner frühen Novelle *Der Oberst hat niemand, der ihm schreibt* klagten, das sei für die meisten Menschen doch nur ein Mann mit Schnurrbart, Gitarre und Pistole. Das stimmte dereinst sicher, aber heute ist Südamerika eher ein unheimliches Haus, umgeben von Moor und buntem Regenwald, ein Land bizarrer und melancholischer Wunder. Unsere Vorstellungen sind hier so sehr durch einen einzigen Roman geprägt, dass wir es kaum mehr bemerken. Grund genug also, noch einmal, nicht als Literaturwissenschaftler, sondern als Praktiker, ein paar Anmerkungen darüber zu machen, wie dieses in jeder Hinsicht merkwürdige Buch eigentlich funktioniert.

Gut zweihundert Seiten lang steht der Oberst vor den Gewehrläufen. Von jenem berühmten ersten Satz an – „Viele Jahre später sollte der Oberst Aureliano Buendía sich vor dem Erschießungskommando an jenen fernen Nachmittag erinnern, an dem sein Vater ihn mitnahm, um das Eis kennenzulernen“ –, der Vorgriff und Rückschau zugleich ist und García Márquez' Technik, sich beständig in zeitlichen Schleifen zu bewegen, schon in nuce enthält, springt die Handlung immer wieder zur letzten Sekunde des Obersten Buendía und zu seinen Erinnerungen an Vater und Mutter, den Bruder, die Anfänge des Dorfes Macondo. Alles, was sich ereignet, scheint aufgeladen, ja, erhöht vom Gewicht der Letztmaligkeit. Und wenn wir Aureliano dabei zusehen, wie er heranwächst und schließlich gegen seinen Willen in den Bürgerkrieg verwickelt wird, so wissen wir schon genau, welch tragisches Ende es mit ihm nehmen wird.

Nur, dass das natürlich nicht stimmt. Wie immer in diesem Roman ist das, was wir erwarten, genau das, was nicht passieren wird. Die Wendung wird dann so unauffällig erzählt, dass man sie kaum wahrnimmt und unwillkürlich zurückblättert – aber Aureliano Buendía, eine der drei Hauptfiguren dieses Buches, das an Charakteren so reich ist, als wollte es die Idee der literarischen Figur selbst ad absurdum führen (man verwechselt sie ständig, und man soll es auch, einmal verwechseln Zwillinge einander

gegenseitig, sodass von da an jeder von ihnen das Leben des anderen führt); der Oberst also wird verschont, die Soldaten des Erschießungskommandos wechseln unerwartet die Seiten, und ein weiteres Mal kann er das Land mit Bürgerkrieg überziehen. Er lebt noch lange, bis in die Verzweiflung und Traurigkeit des hohen Alters. Aber alles, was bis dahin geschehen ist, haben wir wahrgenommen im Glauben, dass Aureliano sich im Tod daran erinnert, und wenn wir später, nach der Lektüre daran denken, scheint es uns immer noch so, und die burleske Wendung hat das Pathos auch im Rückblick nicht zerstört.

Dann verschwand der Aluminiumglanz des Morgens, und er sah sich selbst als Kind in kurzen Hosen mit einem Band um den Hals, sah seinen Vater an einem wunderschönen Nachmittag, der ihn in ein Zelt führte. Er sah das Eis. Als er den Schrei hörte, glaubte er, es sei der Feuerbefehl. Er öffnete die Augen, mit eisdurchzuckerter Neugierde darauf gefasst, die weißglühende Bahn der Geschosse zu sehen, doch er sah Hauptmann Roque Fleischer mit hoherhobenen Armen und José Arcadio, der die Straße mit seiner schrecklichen schussbereiten Muskete überquerte. ‚Schießen Sie nicht‘, rief der Hauptmann José Arcadio zu. ‚Sie sind ein Bote der göttlichen Vorsehung.‘ Damit begann ein neuer Krieg.

Pathos und Entzauberung, Vorankündigung und Überraschung, zwischen diesen Elementen muss sich jeder Roman orientieren. Der Autor muss sich entscheiden, er kann nicht beides haben: Sehen wir alles voraus, so sind wir leicht gelangweilt, tritt jedoch fest Versprochenes nicht ein, verliert der Erzähler das Vertrauen des Lesers, und beim nächsten Mal wird man ihm nicht glauben.

Nur: Bei García Márquez verhält sich das anders. Wir glauben ihm auch beim nächsten Mal und beim übernächsten, wir fallen immer auf ihn herein. So schafft er es schon kurz darauf gleich ein zweites Mal, dass wir überzeugt sind, nun gehe es zu Ende

mit dem Oberst. Aureliano Buendía muss einen schändlichen Frieden schließen, seine Zeit als Kämpfer ist unwiderruflich vorbei, er beschließt, sich zu erschießen. Und wieder entfaltet García Márquez in mehreren Schritten sein Täuschungsprogramm: Zunächst lässt sich der Oberst vom Arzt einen Jodkreis auf die Brust zeichnen, genau dorthin, wo eine Kugel sicher tötet. Später, nach der Unterzeichnung des Friedensvertrags, gibt es dann einige jener typischen Márquez'schen Details, die so spezifisch und wohlgefunden sind, dass sie die Szene mit Leben füllen. „Dann nahm [der Oberst] ein von den Novizinnen angebotenes Glas Limonade und einen Keks entgegen und zog sich in ein Feldzelt zurück, das man für ihn zum Ausruhen aufgespannt hatte. Dort streifte er das Hemd ab, setzte sich auf den Rand der Pritsche und schoss sich um drei Uhr fünfzehn Minuten“ – wie eigentümlich und wie wirkungsvoll diese völlig irrelevante Information der Uhrzeit – „eine Pistolenkugel in den Jodkreis, den sein Leibarzt ihm auf die Brust gezeichnet hatte.“ Bevor wir aber aufschauen oder nachdenken können, fügt der Autor sofort ein Ereignis aus der stets in das Leben hereinragenden jenseitigen Welt an und zieht unsere Aufmerksamkeit von der Frage, was nun mit dem Oberst geschehen ist, zu der, wie die Geister auf seinen Tod, den wir nun schon für sicher halten, reagieren – ein erzählerischer Kartentrick, eine Beglaubigung dessen, was gar nicht stattgefunden hat, erst durch die Uhrzeit, dann durch ein Zeichen aus dem Jenseits, dann durch die Ergriffenheit einer Zeugin. „Zu dieser Stunde hob Ursula den Deckel von ihrem Milchtopf auf dem Herd, verwundert, dass die Milch noch nicht kochte, und fand ihn voller Würmer. ‚Sie haben Aureliano getötet!‘ rief sie. Dann, einer Gewohnheit ihrer Einsamkeit gehorchend, blickte sie in den Innenhof und sah José Arcadio Buendía“ – ihren toten Ehemann – „durchnässt, regentraurig und viel älter als zur Zeit seines Sterbens.“ Denn in Macondo altern die Toten weiter, bei García Márquez ist das Geisterreich eine riesige Erweiterung unserer Sphäre; sein Weltverhältnis ist eigentlich ein ganz immanentes, er vergeistigt nicht das Diesseits, sondern verlebendigt das Jenseits und zieht es zu uns herüber.

„Man hat ihn meuchlings gemordet“, verbesserte sich Ursula. „Und niemand hat ihm die Liebe angetan und ihm die Augen geschlossen.““ Jetzt hat der Zauberkünstler unsere Aufmerksamkeit schon ganz weggelockt vom Obersten, der gerade eben doch erst abgedrückt hat. „Gegen Abend sah sie durch ihre Tränen die schnellen, leuchtenden, orangefarbenen Scheiben, die den Himmel wie eine Ausdünstung durchkreuzten, und hielt es für ein Todeszeichen. Noch war sie unter der Kastanie und schluchzte auf den Knien ihres Gatten“ – der, vergessen wir es nicht, tot ist – „als der in seine von geronnenem Blut verkrustete Wolldecke gehüllte Oberst Aureliano Buendía mit wutgeöffneten Augen gebracht wurde. Er war außer Gefahr. Das Geschoss hatte eine so saubere Bahn durchmessen, dass der Arzt eine jodgetränkte Schnur in seine Brust einführen und sie am Rücken herausziehen konnte. ‚Das ist mein Meisterwerk‘, erklärte er befriedigt. ‚Das war der einzige Punkt, den eine Kugel durchstoßen kann, ohne ein lebenswichtiges Zentrum zu verletzen.““

Ein Roman bewegt sich in dem Spannungsfeld, einerseits das Chaos des Lebens wiederzugeben und diesem doch Sinn, Klarheit und einen Bogen zu verleihen, auf dass aus einer Ereigniskette eine Erzählung wird. Gibt es der Ordnung nur um ein Weniges zu viel, so haben wir das Gefühl, dem Leben in seiner Vielgestaltigkeit werde Gewalt angetan, wir empfinden ein Buch dann als luftlos und überkonstruiert. Bleiben die Ereignisse jedoch so ungeordnet und wirr, wie sie im Leben normalerweise sind, so finden wir einen Roman schnell kunstlos, ja banal. Es ist seit jeher, womöglich seit den Lagerfeuern der Urzeit, der Wunsch, dass die Dinge Sinn hätten und innere Ordnung, dass es Komposition und Vernunft vielleicht nicht im Dasein des Einzelnen, aber doch im Gesamtbild unserer miteinander verschlungenen Lebensläufe gebe, der uns erzählen und Erzählern zuhören lässt. Ordnung oder chaotischer Realismus – fast jeder Roman steht ein wenig zu sehr auf der einen oder der anderen Seite, nur die ganz großen Exemplare finden ein wundersam prekäres Gleichgewicht: *Krieg und Frieden*, *Die Brüder Karamasow*, *Madame Bovary*

oder eben, jawohl, ich denke, er gehört in diese Reihe, *Hundert Jahre Einsamkeit*.

García Márquez ist in vieler Hinsicht von anderen Schriftstellern beeinflusst, aber in seiner Vorliebe für durchkreuzte Erwartungen ist er ganz bei sich, niemand ist so zuverlässig unvorhersehbar wie er. Natürlich handelt es sich dabei nicht nur um einen technischen Trick, diese Offenheit gehört auch zentral zu seinem Weltbild; die ständige Verblüffung darüber, dass alles immerzu anders kommt, ist es ja, die *Hundert Jahre Einsamkeit* so luftig und bei aller existentiellen Brutalität heiter macht. Nichts ist vorbestimmt im menschlichen Leben, so demonstriert das Buch uns ständig, alles kann anders kommen, nichts, was wir für gewiss halten, ist es wirklich. Das heißt natürlich nicht, dass alle Buendías dem sicheren Tod von der Schippe springen, ganz im Gegenteil, auch der unsichere Tod kann einen jederzeit mit voller Gewalt ereilen. Etwa wenn ein anderer Buendía, Aureliano José, der Bitte einer Kartenlegerin folgt, heute Abend nicht auszugehen, sondern sich in Sicherheit zu bringen und seine Freundin Carmelita Montiel zu besuchen. Er fügt sich, und nur um die Zeit vor dem Besuch herumzubringen, geht er noch ins Theater. Dort gerät er in Streit mit einem Hauptmann, der ihn kurzerhand erschießt. „Carmelita Montiel, eine zwanzigjährige Jungfrau, hatte soeben ein Orangenblütenbad genommen und streute gerade Rosmarinblätter auf Pilar Terneras Bett, als der Schuss krachte. Aureliano José war dazu bestimmt gewesen, bei ihr das Glück zu erleben, [...] sieben Kinder zu bekommen und in ihren Armen alt zu sterben, doch die Gewehrkugel, die ihm in den Rücken drang und die Brust zerriss, war von einer falschen Deutung der Karten gelenkt. Hauptmann Achilles Ricardo, der in Wirklichkeit dazu bestimmt gewesen war, in jener Nacht zu sterben, starb in der Tat vier Stunden vor Aureliano José.“ Bestimmt – so möchte man fragen, oder richtiger: so würde man vielleicht fragen, lenkte García Márquez die Aufmerksamkeit nicht schon wieder anderswohin, sodass man gar nicht daran denkt, sich bei solch einem Problem aufzuhalten – bestimmt *von wem?* Ist es das Schicksal, dessen Pläne vom

Zufall durchkreuzt werden, und wäre eben das nicht der Idee eines Schicksals diametral entgegengesetzt? Der Satz ist, sieht man genau hin, widersprüchlich: Wäre der Mann zu langem Leben bestimmt, würde er es bekommen, stirbt er aber früh, dann ist das entweder Bestimmung oder Zufall, aber wenn es Zufall ist, so gibt es ja gerade keine Bestimmung, die dieser verletzen könnte. Das fröhliche Paradox dieses Absatzes ist das Paradox des ganzen Romans. Die Hauptfiguren sind von mythischer Größe, und darum sind ihre Erdenwege auch notwendig und schicksalhaft vorgezeichnet – zugleich aber sind sie verwirrte alberne Leutchen, und es kann ihnen alles jederzeit zustoßen.

Es fängt schon beim Titel an. Denn es sind keine hundert Jahre, und Macondo ist keineswegs ein einsames Dorf. García Márquez selbst hat wiederholt betont, dass er die Handlung nicht zeitlich durchkalkuliert habe und selbst nicht recht wisse, warum der Titel von einem Jahrhundert spreche, es klinge eben gut. Und Einsamkeit? Hier landen wir in einem Widerspruch, der allerdings ins Innerste des Buches führt. José Arcadio Buendía und seine Frau Ursula haben das Dorf Macondo gegründet, und sie fragen sie schon ganz zu Anfang, ob es eigentlich einen Weg nach draußen gibt: „Im Süden lagen die von einem ewigen Pflanzenschleim überzogenen Sümpfe sowie das weite Weltall des großen Moors, das nach der Zeugenaussage der Zigeuner grenzenlos war. Das große Moor schwamm im Westen mit einer unübersehbaren Wasserfläche, in der zarthäutige Wale mit weiblichem Kopf und Oberkörper hausten, welche die Seefahrer mit dem Zauber ihrer außergewöhnlichen Brüste ins Verderben lockten. Die Zigeuner segelten sechs Monate auf dieser Route, bevor sie den Festlandgürtel erreichten, auf dem die Mauleselpost verkehrte. Nach José Arcadio Buendías Berechnungen bestand die einzige Möglichkeit, mit der Zivilisation in Verbindung zu kommen, in der Nordroute.“ – Aber auch im Norden kommen die suchenden Männer im wahrsten Sinn des Wortes nirgendwohin. Nach einem absurd langen Marsch durch den dichtesten Dschungel, „ein Weltall des Alptraums, der einzige Lichtschimmer ein schwacher

Widerschein von Leuchtkäfern, und ihre Lungen gedrückt von beklemmendem Blutgeruch“, kommen sie an ein „aschgraues, schäumendes und schmutziges Meer“. Es gibt keinen Ausweg, Macondo liegt im Nichts. Der ob solcher Bilderfülle beeindruckte Leser merkt sich immerdar, dass Macondo im Dschungel liegt, un erreichbar und nicht zu verlassen, ein Kosmos für sich, obgleich das doch nur bis zum Ende des *zweiten* Kapitels stimmt. „José Arcadio Buendía brauchte lange, um sich von seiner Verblüffung zu erholen, als er auf die Straße hinaustrat und die Menschenmenge sah. [...] Es waren Männer und Frauen wie sie selber, mit losem Haar und dunkler Haut, die ihre eigene Sprache sprachen und über die gleichen Beschwerden klagten. Sie brachten proviantbeladene Maulesel mit, Ochsenkarren mit Mobiliar und Hausrat, schlichtes, harmloses, irdisches Zubehör, das sie ohne die Gebärdensprache der Hausierer alltäglicher Wirklichkeit feilboten. Sie kamen vom anderen Ende des nur zwei Tagesreisen entfernten Moors, wo Dörfer lagen, die jeden Monat Post bekamen und die Maschinen des Wohlstands kannten.“ Von nun an kommen ständig Leute nach Macondo, darunter ein Gesandter der Regierung, die Stadt wird in mehrere Bürgerkriege verwickelt, bald wird auch eine Eisenbahn gebaut, und die United Fruit Company bricht mit ihren korrupten Engländern über das Städtchen herein. Und doch erinnern wir uns an nichts so stark wie an die urtümliche Isolation, an die im Titel beschworene Einsamkeit, die es überhaupt nicht gibt.

Denn der Einzug von Wirklichkeit und moderner Welt widerspricht nicht dem Mythos, er macht ihn vielmehr erst erzählbar. Mythos ist immer Vergangenheit, immer schon vorbei, immer etwas, das uns gerade noch vor Augen lag, mit einem Mal aber un erreichbar geworden ist. Das wusste auch der andere große Mythenschöpfer des 20. Jahrhundert, der García Márquez so ferne und doch zugleich verwandte andere Erfinder idiosynkratischer Zweituniversen: J. R. R. Tolkien. Auch Mitteleuropa befindet sich in einem ständigen Übergang aus dem Heiligen ins Profane, aus dem Magischen in die Entzauberung, auch dort ist das Große immer schon

Glauben Sie keinem
Poetikdozenten.
Misstrauen Sie Interviews
gebenden Autoren,
seien Sie skeptisch
gegenüber einer
Universität, die Ihnen
Schriftsteller einlädt,
damit diese hier
vor Ihnen stehen
und tun, als wüssten Sie
irgend etwas.

DANIEL KEHLMANN

ein Vergangenes, das erst in der melancholischen Rückschau für die Erzählung fassbar wird. Noch bevor wir das erste Drittel von *Hundert Jahre Einsamkeit* erreicht haben, ist Macondo ein trauriger und heruntergekommener Ort, ist der Gründer José Arcadio tot und sein Sohn, der Oberst, ein verbitterter alter Mann; bloß Ursula, die Matriarchin, wird als statische, kaum je in die Handlung eingreifende Figur noch lange leben, während sich an ihr vorbei Generation um Generation austausch- und verwechselbarer Nachfahren bewegen, aber es sind die Anfänge, die wir Leser im Gedächtnis behalten – nicht obwohl, sondern eben weil danach so viel geschieht: Die Ereignisse löschen ihre Vorgeschichte nicht aus, sondern prägen sie uns immer stärker ein – das ist seit alters her die Technik des mythischen Erzählens.

Die Geschichte, wie Gabriel García Márquez auf den sogenannten magischen Realismus verfiel, konstituiert eine der bekanntesten Legenden der jüngsten Literaturgeschichte. Jahrelang hatte er, ein in Mexiko lebender, wenig erfolgreicher kolumbianischer Journalist und Romancier, darum gekämpft, ein Buch über seine Kindheitserinnerungen im Haus der Großeltern in Aracataca – so lautete auch der Arbeitstitel, „Das Haus“ – in den Griff zu bekommen. Aber der Stoff wollte sich nicht fügen, Jahr um Jahr, Anlauf für Anlauf, es gelang nicht. Bis ihn endlich, so berichtet García Márquez, und man möchte ihm gerne glauben, Mitte der sechziger Jahre auf dem Weg in die Ferien nach Acapulco mit seiner Frau und den beiden Söhnen (der ältere ist heute ein Fernsehregisseur, dem wir mehrere Folgen von *Die Sopranos* und *Six Feet Under* verdanken – die Welt der Epik ist reich an unerwarteten Verbindungen) mit ungeheurer Macht die Erinnerung an seine Großmutter überfiel: eine charismatische Frau, besessen von Gespensterangst und Aberglauben. So wie sie, also „mit unbewegtem Gesicht“, als wären Geistererscheinungen und Familienerinnerungen ganz dasselbe, wollte er erzählen: Alltägliches und Ungeheures nebeneinander, ohne dass der Erzähler in Ton und Haltung irgendwie unterscheidet. Daraufhin, so berichtet García Márquez, habe er gebremst und auf der Stelle gewendet, sei zurückgefahren,

ohne sich um die Proteste der Familie zu scheren, und habe sich an die Arbeit gemacht.

Natürlich kann man das auch anders erzählen, man kann auch den Standpunkt des nach Einflüssen spähenen Literaturwissenschaftlers einnehmen; man verliert dann eine Anekdote, aber man gewinnt Einsichten. Wie seine Kollegen Vargas Llosa, Fuentes und Onetti war García Márquez zutiefst von William Faulkner geprägt; Jahre zuvor war er eigens in den Süden der USA gereist war, um die Schauplätze von Faulkners Yoknapatawpha County mit eigenen Augen zu sehen. Das streng patriarchale, feudalistische System, die Unterdrückung von Einwanderern und Eingeborenen, die vor kurzem erst abgeschaffte Sklaverei – eine Welt, geprägt von Familienmacht und Familienfehden, von nicht abgelegter Vergangenheit und fortwirkender Schuld. In all diesen Faulkner'schen Zutaten fanden sich die jungen südamerikanischen Schriftsteller wieder, erkannten die Welt, aus der auch sie kamen. García Márquez aber hatte außerdem in seiner Studienzeit ein überwältigendes Leseerlebnis mit Kafkas *Verwandlung* gehabt. Er habe nicht glauben können, berichtet er in seiner Autobiographie, dass man so schreiben dürfe. In dieser Konjunktion aber hat man eigentlich schon die Formel von *Hundert Jahre Einsamkeit*. Kafka reist nach Yoknapatawpha; die Faulkner'sche Welt von Hitze, Schuld und Familie gekreuzt mit Kafkas Entdeckung, dass man die Grenze zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Traum und Wachzustand einfach fortnehmen kann, als hätte sie nie existiert.

Natürlich sind da auch südamerikanische Vorbilder zu nennen. Einmal der Mexikaner Juan Rulfo, dessen Roman *Pedro Páramo*, veröffentlicht 1955, ein Chor von Toten, ein Stimmengewirr längst Verstorbener ist. Ein junger Mann namens Juan sucht seinen Vater, Pedro Páramo, aber das Dorf Comala (die Namensähnlichkeit zu Macondo lässt sich schwer überhören), in dem er ihn zu finden hofft, ist verwüstet und entvölkert. Erst nach und nach stellt sich heraus, dass Juan in einer Geisterstadt ist: Alle Menschen, die er trifft, sind schon gestorben, auch sein Vater ist tot, und auch Juan selbst liegt bald im Grab und ist zu einem der in Comala

umgehenden Gespenster geworden. García Márquez schildert die Lektüre in gewohntem Überschwang: „Bis zum Jahresende konnte ich keinen anderen Autor lesen, weil mir alle schwächer vorkamen. Die Verzauberung war noch nicht von mir gewichen, als jemand zu Carlos Velo sagte, ich sei in der Lage, ganze Abschnitte aus *Pedro Páramo* auswendig aufzusagen. In Wahrheit konnte ich mehr: ich konnte das ganze Buch ohne nennenswerte Fehler vorwärts und rückwärts auswendig, und ich konnte sagen, auf welcher Seite meiner Ausgabe welche Episode stand.“

In *Pedro Páramo* geschehen seltsame Dinge, sie werden aber letztlich, und das ist der Unterschied zu *Hundert Jahre Einsamkeit*, von der immanenten Logik der Erzählung aufgelöst. Denn wir hatten es ja, so erfahren wir schließlich, mit Geistern zu tun, und was wir gelesen haben, ereignete sich nicht in der Welt der Lebenden. Ganz anders findet ein zweites, noch älteres Buch den Weg zum Bruch des Realismus, aber auch in ihm ist die Magie noch logisch begründet und somit für die Vernunft akzeptabel gemacht: *Das Reich von dieser Welt* des Kubaners Alejo Carpentier, erschienen 1949. Der kurze Roman handelt von einem historischen Sklavenaufstand auf Haiti. Die Ereignisse werden sowohl aus dem Blickwinkel der weißen Oberschicht als auch dem der wunder- und vodoogläubigen schwarzen Sklaven geschildert. Ein zentraler Moment ist etwa die Verbrennung des einarmigen Auführers Mackandal. Die schwarzen Schaulustigen halten ihn für einen Magier mit unerhörten Fähigkeiten. „Was wußten die Weißen schon von den Negern? Im Verlauf seiner Verwandlungen war Mackandal oft genug in die verborgene Welt der Insekten eingedrungen [...]. Er war Fliege, Tausendfüßler, Nachtfalter, Termiten, Tarantel, Marienkäfer und sogar Glühwürmchen mit großem grünem Licht gewesen.“ Sie erwarten, dass Mackandal sich befreit. Die Weißen hingegen sehen in ihm einen erbärmlichen Auführer, mit dem man kurzen Prozeß machen muss.

Mackandal lehnte schon am Marterpfahl. Der Henker hatte mit der Zunge ein glühendes Scheit gefasst. Eine

Geste wiederholend, die er am Abend vorher vor dem Spiegel eingeübt hatte, zog der Gouverneur seinen Hofdegen aus der Scheide und gab damit den Befehl, das Urteil zu vollstrecken. Das Feuer begann an dem Einarmigen hinaufzuzüngeln und versengte ihm die Beine. In diesem Augenblick schüttelte Mackandal seinen Armstumpf, den man nicht hatte fesseln können, mit einer drohenden Geste, die, nur angedeutet, darum nicht weniger furchterregend war, unverständliche Verwünschungen heulend und den Oberkörper heftig nach vorn schleudernd. Seine Fesseln fielen ab, und der Körper des Negers schoss in die Luft und flog über den Köpfen dahin, ehe er in den schwarzen Wellen der Sklavenmassen versank. Ein einziger Schrei erfüllte den Platz: „Mackandal sauvé!“ Verwirrung und drohender Lärm. Mit Kolbenstößen stürzten sich die Wachen auf die heulende Negermasse, die keinen Platz mehr zwischen den Häusern zu haben schien und auf die Balkone kletterte. Und so groß war das Getöse, das Geschrei, das Menschengewühl, dass nur wenige sahen, wie Mackandal, von zehn Soldaten gepackt, kopfüber ins Feuer gestürzt wurde und eine Flamme, von seinem brennenden Haar auflodernd, seinen letzten Schrei erstickte. Als der Sklavenhaufen sich beruhigte, brannte der Scheiterhaufen so still wie jedes gute Holzfeuer, und die Meeresbrise wehte dicke Rauchwolken auf die Balkone, wo manch eine ohnmächtig gewordene Dame wieder zu sich kam. Nun aber gab es nichts mehr zu sehen. Nachmittags kehrten die Sklaven auf ihre Plantagen zurück und lachten auf dem ganzen Weg. Mackandal hatte sein Versprechen gehalten, er war im Reich von dieser Welt geblieben. Wieder einmal waren die Weißen von den Hohen Mächten des Anderen Ufers betrogen worden.

Auf den ersten Blick ist die Passage verwirrend, ja sogar ärgerlich. Ja was denn nun, möchte man ausrufen, was war denn nun mit

Mackandal, ist er verbrannt oder davongeflogen? Beides, lautet die Antwort, für die Weißen das eine, das andere für die Sklaven. Der Roman erzählt beide Varianten, ohne sich festzulegen, bewegt sich mit einer technischen Finesse ohnegleichen zwischen den Perspektiven hin und her und lässt sie mit gleichem Recht nebeneinanderstehen. Würde man nun das Experiment machen, alle Sätze der ‚weißen‘ Perspektive aus *Das Reich von dieser Welt*, das García Márquez natürlich kannte, zu streichen, so hätte man ein Buch voll derber Erotik und düsterer Magie, man wäre also schon sehr nahe an *Hundert Jahre Einsamkeit*, jenem Roman, dessen große, von Kafka und einer Großmutter angeregte Neuerung eben darin lag, auf alle metaphysischen oder soziokundlichen Begründungen zu verzichten und die Wunder einfach Wunder sein zu lassen, als wären sie das Normalste.

Aber natürlich überfällt García Márquez nicht einfach so mit seinen Brüchen der Naturgesetze. Wie alle großen Romane bereitet auch dieser uns auf sich selbst vor, er unterrichtet uns in seiner eigenen Lektüre. Zunächst sind wir in einem Land von mythischer Einfachheit, aber nichts Widernatürliches geschieht. Dann findet José Arcadio im Urwald ein spanisches Schiff – das ist rätselhaft, aber man könnte sich doch Gründe und Erklärungen dafür denken, es ist weder absurd, noch ganz unmöglich. So dann beschäftigt sich José Arcadio mit Alchemie: Ganz auf sich gestellt leitet er ab, dass die Erde eine Kugel ist, er versucht Gold herzustellen, scheitert aber aufs Komischste, und im ganzen ersten Kapitel bezieht der Roman seine Poesie eben nicht aus der Magie, sondern aus der renaissancehaft tastenden Wissenschaft, dem unbeholfenen Rationalismus des José Arcadio. Der Zigeuner Melchades kommt ins Dorf, auch er hält wissenschaftliche Vorträge, auch er vertritt zunächst die kühle Vernunft. Und dann plötzlich, und man glaubt nicht richtig zu lesen, geschieht etwas:

Endlich kam (José Arcadio) an den Platz, an dem Melchades gewöhnlich sein Zelt aufspannte, und fand einen wortkargen Armenier, der ihm auf Spanisch einen Sirup

zum Unsichtbarmachen anbot. Er hatte soeben ein Glas des bernsteinfarbenen Stoffs mit einem Schluck geleert, als José Arcadio Buendía sich mit den Ellbogen einen Weg durch die Gruppe bahnte, die versunken dem Schauspiel beiwohnte, und noch gerade seine Frage stellen konnte. Der Zigeuner umhüllte ihn mit seinem rätselhaften Blick, um sich alsbald in eine stinkende, dampfende Teerlache zu verwandeln, über der das Echo seiner Antwort schwebte: „Melchades ist tot.“

Dann gehen José Arcadio und sein Sohn weiter und bekommen von anderen Zigeunern für Geld etwas Wunderbares gezeigt, das sie beide fürs Leben nicht vergessen werden – einen Block Eis; eben jenen, an den sich Aureliano noch in seiner vermeintlichen Todesstunde vor dem Erschießungskommando erinnern wird. Dieser Eisblock wird so eingehend beschrieben, als wäre er und nicht der gerade wie nebenbei verschwundene Armenier das Wesentliche; und beim Lesen glauben wir es auch, allerdings mit dem Gefühl, dass gerade etwas sehr Seltsames geschehen ist, über das wir uns jedoch nicht Rechenschaft ablegen können.

Ein erstaunlicher technischer Trick: Ein Wunder geschieht, aber in zwei Schritten wird unsere Aufmerksamkeit von diesem wieder abgezogen – zunächst mit dem Satz „Melchades ist tot“, der für José Arcadio niederschmetternd ist, während er dem Verschwinden des Mannes vor seinen Augen gar keine Beachtung zollt, und dann durch die Präsentation eines viel kleineren Wunders, als wäre es das größere: der Eiswürfel in der Hitze. (Melchades ist übrigens nicht tot, er kommt noch mehrmals wieder, auch mit ihm vollführt der Roman seine Durchkreuzung unserer Vorerwartungen. Und er tut es wieder, wenn Melchades viel später doch stirbt und José Arcadio sein Begräbnis verhindern will: „Er ist unsterblich, er selber hat mir die Formel der Auferstehung verraten.“ Wie kann man das als Leser *nicht* glauben, natürlich glaubt man es, aber Melchades wird begraben, bekommt eine Totenwache – und taucht nie wieder auf. Beziehungsweise kommt später doch

einmal ein Mann, den Ursula für Melchiades hält, und wir natürlich mit ihr, so sicher sind wir, dass er wiederkommen muss, aber es ist eine Verwechslung, er ist es nicht, und Melchiades bleibt tot in alle Ewigkeit.)

Im nächsten Kapitel gibt es dann eine lange Rückblende, und wir erfahren von der für Ursula so erschreckenden Voraussage, dass zwei Verwandte keinen Nachwuchs zeugen dürfen, es sei denn, sie wollen Kinder mit Schweineschwänzen gebären. Eine Albernheit, ein Volksaberglauben, dem auch der Erzähler keine Aufmerksamkeit zu zollen scheint; aber durch ihn kommen der Mord, die Flucht und all die Verwicklungen zustande, die zur Gründung von Macondo führen, und erst ganz am Schluss, Generationen später, wird ein Kind mit Schweineschwanz geboren. Die einzige Voraussage, die tatsächlich eintrifft, ist eine, die wir nie ernst genommen und längst schon vergessen haben. Das erste größere Wunder aber ereignet sich, als die ganze Stadt von Vergessen und Demenz überfallen wird und José Arcadio alle Gegenstände beschriften muss (eine Idee, die García Márquez von Swift und seinen Weisen von Laputa entlehnt haben dürfte), bis die Bevölkerung in einem ständigen Jetzt ohne Allgemeinbegriffe lebt, einer düsteren, beschilderten Depression, aus der sie erst von Melchiades und seiner Medizin errettet wird.

Und auch wenn die Wunder nun mehr werden, sie bleiben doch sorgsam dosiert, man wird wohl, wollte man sie tatsächlich nachzählen, nicht mehr als dreißig im ganzen langen Roman finden. Jedesmal arbeitet García Márquez mit den gleichen, kaum variierten Zutaten: der absurden numerischen Konkretheit, dem verblüffenden Detail und der Ablenkung unseres Blicks vom Wesentlichen auf eine Nebensache.

Zum Beispiel Pater Nicanor und seine Levitation. Die meisten Leser des Romans erinnern sich an jenen Priester, der fliegen kann. Aber wie macht der Pater das wirklich? „So fand sich denn gegen acht Uhr morgens das halbe Dorf auf dem Platz ein, wo Pater Nicanor mit seiner vom vielen Betteln zerstörten Stimme die Evangelien sang. Endlich, als die Anwesenden sich zu zerstreuen

begannen, hob er Aufmerksamkeit heischend die Arme. ‚Einen Augenblick‘, rief er. ‚Jetzt wollen wir einem unwiderleglichen Beweis von Gottes unendlicher Macht beiwohnen.‘ Der Junge, der bei der Messe geholfen hatte, reichte ihm eine Tasse mit dicker, dampfender Schokolade, die er, ohne Luft zu holen, austrank. Dann wischte er sich mit einem Taschentuch, das er aus einem Ärmel zog, die Lippen ab, breitete die Arme aus und schloss die Augen. Nun hob Pater Nicanor sich zwölf Zentimeter über den Erdboden. Das war ein überzeugendes Mittel.“

Pater Nicanor fliegt also nicht bloß in die Luft, sondern genau zwölf Zentimeter. Warum nicht mehr oder weniger? Die scheinbar ganz willkürliche Konkretheit, die genaue Maßangabe ist es, die die Szene zugleich komisch und glaubhaft macht. García Márquez liebt Zahlen, in kaum einem Roman wird man so viele Mengenangaben finden, und immer haftet ihnen Absurdes an. Zum Beispiel wurde eine junge Prostituierte, mit der Aureliano schläft, in derselben Nacht nicht einfach schon von mehreren, sondern von dreiundsechzig Männern besessen, oder der Oberst hat nicht einfach einige Kriege kommandiert, sondern genau vierzehn, und er hat jeden einzelnen davon verloren. Am wichtigsten aber für Pater Nicanors Flug ist das verblüffende Detail: die Schokolade als Stimulans. Und wieder scheint es eigentlich um etwas anderes zu gehen als das magische Ereignis: „Mehrere Tage lang ging er in die Häuser, wiederholte mit dem Reizmittel der Schokolade den Beweis der Levitation, während sein Chorknabe so viel Geld in einem Sack einsammelte, dass er in weniger als einem Monat mit dem Bau der Kirche beginnen konnte.“

Die Kirche, die Márquez mit spöttischer, fast schon freundlicher Herablassung behandelt, wird später von einer schlimmeren feindlichen Macht, der United Fruit Company, abgelöst, die – einer der wirkungsstärksten Einfälle – einen Massenmord an streikenden Arbeitern durchführt, der tags darauf gar nicht mehr geschehen ist: Die Toten sind verschwunden, keiner weiß etwas, keiner erinnert sich. Hier fließen magischer Realismus und politische Metaphorik in eins. Wie so viele Verbrechen in der

südamerikanischen Geschichte, wird auch dieses nicht besprochen und nicht gerächt, nicht erinnert und nicht beschrieben, es ist, als wäre es nie geschehen. Nur die Toten sind tot und bleiben es auch.

Lange vorher hat Oberst Aureliano Buendía den Kampf gegen die Unterdrücker und Ausbeuter aufgenommen; er hat als junger Mann mit einer Handvoll Gefolgsleuten die Regierenden herausgefordert, aber die Macht hat ihn hart gemacht auch seinen Gefährten gegenüber, hat ihn denen ähnlich werden lassen, gegen die er kämpft, kompromisslos, unmenschlich, hart und seelenlos, bis er schließlich in hohem Alter, eine gefürchtete Legende, traurig und ausgehöhlt seinem Tod entgegendämmert.

Erinnert das nicht an jemanden? An einen Mann, ohne dessen großen Schatten *Hundert Jahre Einsamkeit* wohl auch nicht entstanden wäre; nicht umsonst ist der Oberst die vitalste Figur des Buches, ihr eigentliches Kraftzentrum. Sieben Jahre bevor García Márquez mit der Arbeit begann, war Fidel Alejandro Castro Ruz mit einundachtzig Gefolgsleuten in den Kampf gegen Batista gezogen. Wie sollte denn auch dieser Roman eines Kontinents nicht ein Porträt seines einflussreichsten Politikers und größten Revolutionärs in seiner vollen Widersprüchlichkeit enthalten? García Márquez wird oft kritisiert für seine Freundschaft zu dem lange schon selbst zum Diktator gewordenen Befreier, aber sein Roman ist komplexer als die politischen Stellungnahmen seines Autors. Aureliano Buendía lässt alte Gefolgsleute ermorden, wenn sie ihm im Weg stehen, er stellt seine ältesten Freunde vor das Erschießungskommando, seine Absichten bleiben die besten, bis er sich explizit entscheidet, nur mehr für die Macht zu kämpfen. Als der Roman geschrieben wurde, war eine solche Entwicklung Castros noch nicht abzusehen, und doch ist sie in ihm beschrieben und vorweggenommen.

Vor allem aber ist *Hundert Jahre Einsamkeit* ein Sprachkunstwerk ohnegleichen. Alle Leistungen von Witz und Komposition, von Eleganz, Überraschung und Charakterzeichnung wären uninteressant, geschähe all das nicht in einer Sprache, die, pendelnd zwischen hohem und niedrigem Ton, zwischen Dialekt und

Pathos, zwischen Poesie und Sachlichkeit, an Perfektion ihresgleichen nicht findet. Auf jeder Seite gibt es Wendungen, die man sich zu merken vornimmt und angesichts derer man das schwache Menschengedächtnis verflucht, weil man ja weiß, dass man sie schon nach dem Umblättern wieder vergessen haben wird. So bleiben, wie bei jedem literarischen Kunstwerk, das länger ist als ein paar Gedichtzeilen, jedem Leser nur ein paar Wendungen und Szenen, die er sich tatsächlich einprägen, die er mit sich herumtragen und manchmal hervorholen kann, um sich daran zu erinnern, was sprachliche Schöpferkraft vermag. Zum Beispiel folgender Absatz über den sterbenden Dorfgründer José Arcadio.

War er allein, tröstete er sich mit dem Traum von den endlosen Zimmern. Ihm träumte, er stehe aus dem Bett auf, öffne die Tür und trete in ein anderes gleiches Zimmer mit gleichem Bett und gusseisernem Kopfende, mit gleichem Rohrstuhl und gleichem Bildchen von der Jungfrau von den Heilmitteln an der hinteren Wand. Dieses Zimmer führte in ein anderes genau gleiches, dessen Tür in ein genau gleiches führte und anschließend in ein weiteres genau gleiches, bis ins Unendliche. Es machte ihm Spaß, wie durch eine Spiegelgalerie von Zimmer zu Zimmer zu wandeln, bis Prudencio Aguilar“ [der Mann, den er einst getötet hat] „ihn an der Schulter berührte. Dann kehrte er zurück, von Zimmer zu Zimmer, erwachte rückwärts, durchlief den umgekehrten Weg und fand Prudencio Aguilar im Zimmer der Wirklichkeit. Eines Nachts indes, zwei Wochen nachdem man ihn in sein eigenes Bett verfrachtet hatte, berührte Prudencio Aguilar ihn an der Schulter in einem Verbindungszimmer, und dort blieb er für immer im Glauben, es sei das wirkliche Zimmer.

Es ist dieses „für immer“, das einem jedesmal einen Schauer über den Rücken jagt. So leichthin, so nebenher und so niederschmetternd

endgültig kann man über den Tod schreiben, wenn man es kann. Ein paar Zeilen später, während „der Schreiner ihm für den Sarg Maß nahm, sahen sie, dass vor dem Fenster ein Rieselregen aus winziggelben Blüten fiel. Er fiel die ganze Nacht auf das Dorf in einem stillschweigenden Unwetter und bedeckte Dächer, versperrte Türen und erstickte die Tiere, die im Freien schliefen. So viele Blüten fielen vom Himmel, dass die Gassen am Morgen mit einer so dichten Schicht bedeckt waren, dass man sie mit Rechen und Schaufeln wegräumen musste, damit der Leichenzug sich hindurchschlängeln konnte.“

Jeder kann sich einfallen lassen, dass einer stirbt und nachher Blüten regnen. Aber dass sie es in einem „Rieselregen“ tun, dass sie „winziggelb“ sind, dass die Tiere darunter ersticken und dass sie danach nicht nur mit Schaufeln, sondern auch mit Rechen weggeräumt werden müssen, das eben sind die Zutaten, die die Szene einzigartig machen. Wer diesen Unterschied nicht fühlt, der soll sich lieber mit anderem beschäftigen als mit Literatur. Wer ihn aber wirklich empfindet, der ist dem kolumbianischen Meister des Details schon verfallen, und der wird *Hundert Jahre Einsamkeit* wieder und wieder lesen und danach noch einmal und noch einmal, bis eine Zahl herauskommt, so hoch und absurd wie aus Macondo: vierzehn Mal am besten oder neunundsechzig Mal. Denn auch dann hätte man noch nicht alles entdeckt und könnte weiterhin Vortrag um Vortrag halten über dieses in jeder Hinsicht ungeheure Buch.

Ist Kultur übersetzbar?

DISKUSSION MIT DANIEL KEHLMANN,
JULIETTE AUBERT, KONSTANTINOS KOSMAS
UND BERNHARD ROBBERN

DISKUSSION IM RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM KÖLN
12. DEZEMBER 2010

GÜNTER BLAMBERGER Mein Name ist Günter Blamberger, ich bin Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata, das die Dozentur für Weltliteratur ‚Literator‘ eingerichtet hat, in deren Rahmen diese Veranstaltung stattfindet. Der Satz, mit dem ich mein Grußwort beginne, ist ganz einfach, er heißt „to be translated or not to be“ – so könnte eine für die Akzeptanz deutscher Schriftsteller in der Welt entscheidende Formel lauten. Die deutsche Literatur scheint fünfundsechzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und zwanzig Jahre nach dem endgültigen Ende des Kalten Krieges und damit des spannungsvollen, aber attraktiven Nebeneinanders zweier deutscher Staaten an Attraktionskraft im Ausland verloren zu haben. Auch bedeutende deutsche Gegenwartsautoren werden nicht mehr selbstverständlich in die Hauptsprachen der Weltliteratur übersetzt. Darunter leiden unter anderem auch die Goethe-Institute, wenn sie die Stars des deutschen Literaturbetriebs zu Lesungen ins Ausland einladen

wollen. Mit Daniel Kehlmann haben sie kein Problem, sein Roman *Die Vermessung der Welt* ist in 40 Sprachen übersetzt worden, er gehört national wie international zu den meistgelesenen deutschen Gegenwartsschriftstellern und ist selbst, wie wir von seinen Essays her wissen, ein begeisterter und begeisternder Leser von Weltliteratur. Autoren, die der Weltliteratur angehören und zwischen den Weltkulturen vermitteln können, nannte Goethe ‚Literatoren‘. Literatur ist ein Ehrenname und das war der Grund, eine Dozentur so zu nennen, die das Internationale Kolleg Morphomata an der Uni Köln mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung eingerichtet hat. Daniel Kehlmann ist der erste Literatur, der erste Dozent für Weltliteratur in Köln. Das aus dem Griechischen stammende Wort ‚Morphomata‘ bedeutet ‚Gestaltung, Gestaltgebung‘, und unser Center for Advanced Studies hat es sich zur Aufgabe gemacht, mit Fellows aus aller Welt Denkbilder des Schöpferischen, des Todes, der Herrschaft und der Zeit im Kulturvergleich zu untersuchen.

Manchmal fällt es uns in unseren Gesprächen schwer, Funktionsäquivalente für das Denkbild einer Kultur in der jeweils anderen zu finden. In der abendländischen Fraktion zum Beispiel stehen Genies unter Melancholieverdacht, sind alle Denker prinzipiell traurig und haben auf Portraitfotos den Kopf schwer in die Hand gestützt. Gibt es dieses Denkbild des Schöpferischen auch in Asien? Oder ein anderes Beispiel. Sie kennen sicherlich das ebenso tröstliche wie illusionistische Bild vom Tod als Schlaf, das dank Lessing in der Zeit der Aufklärung das alte christliche Schreckensbild vom Tod als Knochenmann, als Mann mit der Sense oder Sichel abgelöst hat. Dieses christliche, mittelalterliche Bild diente ja eigentlich dazu, den Menschen auf Erden Schrecken einzujagen, denn der Tod holt sich sozusagen vor aller Augen seine Opfer und erinnert immer daran, dass das irdische Dasein eigentlich das uneigentliche ist und das eigentliche Dasein erst im Jenseits beginnt. Wir sind hier in einem Saal, der Afropolis heißt, der der afrikanischen Kultur gewidmet ist, und wenn Sie sich zum Beispiel mit afrikanischen Ethnologen unterhalten,

dann werden Sie feststellen, dass es solche Personifikationen des Todes, wie der Tod als Schlaf oder der Tod als Knochenmann, in der afrikanischen Kultur überhaupt nicht gibt. Was dann? Wie ist Kultur dann eigentlich übersetzbar? Das ist die Titelfrage der Diskussion heute. Und wir wollen es ganz konkret machen, eben an der *Vermessung der Welt* und an bestehenden Übersetzungen.

Zunächst aber darf ich mich bei den Gastgebern des Rautenstrauch-Joest-Museums bedanken, bei Klaus Schneider und Oliver Lueb, bei Herrn Klöss von der Weltlesebühne, der hier auch Mitveranstalter ist, sowie bei dem Morphomata-Team, das diese Veranstaltung organisiert hat, insbesondere bei Eva-Maria Tönnies und Ines Barner. Vor allen Dingen aber natürlich bei den Teilnehmern des Gesprächs, bei Daniel Kehlmann, bei Juliette Aubert und Konstantinos Kosmas, die der Moderator des heutigen Nachmittags – Bernhard Robben – gleich vorstellen wird. Bernhard Robben muss ich hier in Köln eigentlich nicht mehr vorstellen, denn der große Erfolg der Lit.Cologne wäre ohne ihn als Moderator und Dolmetscher überhaupt nicht denkbar. Und die Autoren kämen vielleicht überhaupt nicht nach Köln, wenn Bernhard Robben sie nicht vorher so brillant ins Deutsche übersetzt hätte. Er ist ein mit vielen Preisen zurecht ausgezeichneter Übersetzer, er hat seit den achtziger Jahren über 100 Bücher übersetzt, und Sie kennen ihn natürlich alle als Übersetzer etwa der Romane von Philip Roth oder auch von Ian McEwan oder Salman Rushdie. Und damit darf ich Ihnen das Wort übergeben, Herr Robben.

BERNHARD ROBBERN Bei der Frage ‚Ist Kultur übersetzbar?‘ erging es mir ein wenig wie dem Tausendfüßler, der fröhlich durch die Welt spaziert, bis ihn ein Käfer fragt: „Sag mal, wie machst du das eigentlich? Wann man das erste Bein bewegt, ist klar, das zweite auch, das dritte vielleicht noch, aber wann genau kommen all die anderen?“ Woraufhin der Tausendfüßler sagt: „Ist doch ganz einfach“, doch als er es dem Käfer zeigen will, verknoten sich ihm gleich alle Beine. Ich will mich der Antwort daher auf Umwegen nähern.

Zwei Geschichten zu Beginn. Da es keine eigenen Geschichten sind, was bei Übersetzern ja selten der Fall ist, kennen Sie die erste vielleicht, die zweite kennen Sie ganz gewiss.

Im März des Jahres 1858 erschien in London das monumentale Werk *Studies on Homer and the Homeric Age* des späteren viermaligen britischen Premierministers William Ewart Gladstone. Am Ende des dritten Bandes dieser 1700 Seiten umfassenden Studie versteckt sich ein schmales Kapitel, überschrieben mit den Worten: „Die Wahrnehmung und der Gebrauch der Farbe bei Homer“. Auslöser für Gladstones Betrachtungen war die Art und Weise, wie Homer das Meer beschrieb. Er nannte es *oinops*, was wörtlich übersetzt heißt: ‚wie Wein aussehend‘. Warum aber war für Homer das himmelblaue Meer weinrot? Beschrieb er einen bestimmten Augenblick, etwa das Meer im rubinroten Licht der untergehenden Sonne? Nun, Gladstone prüfte und fand heraus, dass die Farben Blau und auch Grün nirgendwo in Homers Werk vorkommen; die einzige Ausnahme ist vielleicht jene Stelle, an der er Schafswolle einmal „veilchendunkel“ nennt, was dem Blau noch am nächsten kommen mag, auch wenn in diesem Fall ein ‚schwarzes Schaf‘ gemeint ist. Außer dem Meer hält Homer nur noch Ochsen oder Stiere für *oinops* – und die sind schwarz, rotbraun oder braun. Dass Homer blind gewesen sein soll, schreibt die Forschung längst den Legenden zu, die sich um ihn ranken, aber war er vielleicht doch farbenblind oder zumindest blaublind?

In der zweiten Geschichte, in jener, die Sie vermutlich kennen, geht es ebenfalls um etwas, das nicht beschrieben wird. Sie erinnern sich: Alexander von Humboldt fährt den Orinoko hinauf, und beim abendlichen Gespräch kommt die Rede auf den Forscher Charles-Marie de la Condamine, der es acht Jahre lang im südamerikanischen Dschungel aushielt, um die Meridianlänge des Äquators festzustellen. Wieder daheim in Paris habe er dann, so heißt es in *Die Vermessung der Welt*, „niemals über die Dinge geredet, an die der eine oder andere seiner Soldaten sich noch erinnert habe: die kehligen Laute und perfekt gezielten Giftpfeile aus dem Unterholz, die nächtlichen Lichterscheinungen, vor allem

aber jene winzigen Verschiebungen in der Wirklichkeit, wenn die Welt für Momente einen Schritt ins Irreale gemacht habe. Dann hätten zwar die Bäume noch wie Bäume, die träge strudelnden Wasser wie Wasser ausgesehen, aber man habe es schauernd als Mimikry von etwas Fremdem erkannt.“

Ehe ich mit diesen beiden Momentaufnahmen aus Geschichten und Geschichte fortfahre, will ich Ihnen kurz meine Gesprächspartner vorstellen. Daniel Kehlmann wurde 1975 als Sohn des Regisseurs Michael Kehlmann und der Schauspielerin Dagmar Mettler in München geboren. 1981 zog er mit seiner Familie nach Wien, besuchte das Kollegium Kalksburg, eine Jesuitenschule, studierte nach dem Abitur Philosophie und Literaturwissenschaft, brach eine Promotion über Immanuel Kant ab und beschäftigte sich mit der Zauberkunst, insbesondere mit der Kartenmagie. „Ich hätte“, sagte er einmal, „überall auftreten können“. 1997 erschien sein erster Roman *Beerholms Vorstellung*, die Lebensgeschichte eines Magiers. Mit *Ruhm* veröffentlichte er 2009 seinen fünften Roman, außerdem schrieb er einen Band mit Erzählungen, eine Novelle, mehrere Essay-Bände und ein Theaterstück für die Salzburger Festspiele. Sein Werk wurde mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt.

Der Roman *Die Vermessung der Welt* schildert die Lebensgeschichte zweier deutscher Geistesgrößen, des Mathematikingenies Carl Friedrich Gauß und des Universalgelehrten und Naturforschers Alexander von Humboldt. In einer Mischung aus Fakten und Fiktion wird von Humboldts abenteuerlichen Exkursionen nach Südamerika erzählt, während der kränkliche Gauß höchst ungern einen Fuß vor die Tür seines Hauses setzte und sich dafür lieber im Kopf aufmachte, die Welt zu vermessen. Der Roman wurde millionenfach verkauft und – wir haben es gehört – in mehr als 40 Sprachen übersetzt, so von Juliette Aubert ins Französische und von Konstantinos Kosmas ins Griechische.

Juliette Aubert studierte Anglistik an der Universität Brest und in London, Germanistik in Brest und Kiel. Sie schrieb ihre

Magisterarbeit über „Sinn und Wahnsinn bei E. T. A. Hoffmann“ und schloss ihr Studium mit einem Master in Germanistik und Literaturwissenschaften an der Universität Marc Bloch in Straßburg ab. Von Daniel Kehlmann hat sie nicht nur *Die Vermessung der Welt*, sondern auch *Beerholms Vorstellung* und *Ruhm* übersetzt. Für letztere Arbeit erhielt sie 2010 den Prix Cévennes. Außerdem übersetzte sie Mirko Bonné und arbeitet zur Zeit an einer Übertragung von Alissa Walsers *Am Anfang war die Nacht Musik*. Nach längerem Aufenthalt in Shanghai lebt sie heute in Deutschlands heimlicher Übersetzerhauptstadt, in Wolfenbüttel.

Konstantinos Kosmas wurde in Athen geboren und studierte dort Philologie, zog dann nach Berlin, in die richtige Hauptstadt, und schrieb sich an der Freien Universität für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Gräzistik ein. 2002 promovierte er über neugriechische Literatur mit der Arbeit *Nach der Historie: Geschichte, historischer Roman und nationale Identitäten*. Er arbeitet bei der Griechischen Kulturstiftung Berlin, ist seit 2006 Lehrbeauftragter für Übersetzung sowie für byzantinische und neugriechische Literatur. Außerdem ist er freier Mitarbeiter beim Funkhaus Europa. Konstantinos Kosmas hat unter anderem Werke von Christoph Hein, Hans Magnus Enzensberger sowie Herta Müller übersetzt. Von Daniel Kehlmann übertrug er *Ich und Kaminski*, *Die Vermessung der Welt* und *Ruhm*.

Zurück zu Homers vermeintlicher Blau-Blindheit und de La Condamines Mimikry von etwas Fremdem. So selbstverständlich für uns Rot, Braun, Schwarz oder Blau verschiedene Farben sind, so selbstverständlich für jeden Russen Hellblau und Dunkelblau zwei *grundsätzlich* verschiedene Farben sind, so selbstverständlich war Blau für Homer eine Schattierung von Schwarz. Anders als man zu glauben meint, sind Farben nicht naturgegeben, sondern vor allem auch kulturelle Konventionen. Folglich teilen viele Sprachen das Farbspektrum anders ein und ändern damit die Sicht auf die Welt. „Die Verschiedenheit der Sprachen“, so der andere Humboldt, der ältere Bruder, Wilhelm, „ist nicht eine von Schällen und

Zeichen, sondern eine Verschiedenheit der Weltansichten“; die Weltansicht ändert sich also mit der Sprache. Das Neugriechische kennt natürlich die Farbe Blau und sieht die Welt nicht mehr so monochrom wie das Altgriechische, doch gibt es weiterhin Unterschiede. Wie alle Völker vermessen auch Griechen und Franzosen die Welt immer noch ein wenig anders als die Deutschen. Mit *Ἡ μέτρηση του κόσμου: μυθιστόρημα* und *Les arpenteurs du monde* wurden gleichsam zwei von mittlerweile vierzig Parallelwelten des Originals geschaffen, die im besten Falle *fast* ununterscheidbar sind. Wenn es aber, um dies mit einem weiteren Beispiel zu verdeutlichen, im Französischen etwa *faire une rêve* heißt, also ein Traum aktiv gemacht, gestaltet wird, der Deutsche hingegen einen Traum *hat*, ihn passiv erleidet, dann zeigt sich eine jener Verschiebungen, einer jener winzigen Risse in der Welt des Übersetzten, die von außen gesehen einem Schritt ins Irreale gleichen mögen, einem Schritt, der *les arbres* noch wie Bäume, *nero* noch wie Wasser aussehen lässt, uns glücklich Schauernden aber das Fremde offenbart.

DISKUSSION mit Daniel Kehlmann, Juliette Aubert und Konstantinos Kosmas, moderiert von Bernhard Robben

BR Herr Kehlmann, in Ihrer Poetikvorlesung *Diese sehr ernststen Scherze* heißt es: „Details sind alles. Wenn solch eine Einzelheit nicht stimmt, hat die Geschichte als Ganzes einen Fehler. Die Welt, die sie aufzubauen vorgibt ist nicht schlüssig. Für jede Übersetzung müssen Details verändert werden.“ Meine Frage: Geben Sie ein Buch gerne an die Übersetzer aus der Hand?

DK Ja, natürlich, sehr gerne. Es gibt eine schöne Stelle bei Borges, wo er von der ungeheuren Ehre spricht, die darin liegt, gedruckt zu werden. Das stimmt natürlich und das erinnert einen auch daran, dass es überhaupt nicht selbstverständlich für schreibende Menschen ist, dass ihre Sachen überhaupt publiziert werden, und dass man das auch nie selbstverständlich nehmen soll. Doch die

nächst größere Ehre für den Schreibenden bzw. vielleicht sogar die noch größere ist die Ehre, übersetzt zu werden. Also, dass es in anderen Sprachen – oft anderen Kulturkreisen – Menschen gibt, die bereit sind, sich hinzusetzen und viele, viele Stunden ihres Lebens dieser Arbeit zu widmen, und dann natürlich auch Verlage, die das publizieren. Aus dieser grundsätzlichen Freude daran und dem Bewusstsein der Ehre, die darin liegt, dass so etwas mit den eigenen Büchern passiert, gebe ich sie sehr gerne aus der Hand. Das ist das eine, und das andere ist, dass ich immer sehr gut darin bin, anderen zu vertrauen. Es gibt ja Leute – um ein Beispiel aus einem anderen Lebensbereich zu nehmen –, die haben Flugangst, sagen aber, dass sie eigentlich sofort bereit wären zu fliegen, wenn sie selber einen Pilotenschein hätten und das Flugzeug steuern könnten. Bei mir ist es umgekehrt. Ich wäre wirklich beunruhigt, wenn ich fliegen müsste, und beim Autofahren ist es genauso. Ich habe wirklich Angst, wenn ich fahre, und eigentlich denke ich mir sogar bei einem betrunkenen, geistesabwesenden Fahrer, der wird schon wissen, was er tut, immer noch besser, als wenn ich zuständig wäre. Mit anderen Worten: Ich bin sehr gut darin, Kompetenzen abzugeben, und ich bin – ohne dass jetzt das Bild mit dem betrunkenen Fahrer irgendwie jemanden hätte kränken sollen, das war als extremes Bild gewählt – sehr gerne bereit, mich hier auf die Fachkenntnis und Kompetenz eines Übersetzers zu verlassen.

BR Das glaube ich jetzt und glaube es irgendwie auch nicht. *Die Vermessung der Welt* ist ins Taiwanesische übertragen worden. Es hat sich in Taiwan fast so gut verkauft wie in Frankreich, mit 50 000 Exemplaren. Der taiwanesische Übersetzer ist meines Wissens nie mit Ihnen in Kontakt getreten?

DK Das stimmt, ja.

BR Wird Ihnen da nicht ein bisschen mulmig? Was steht in dem Buch?

DK Wenn ich darüber nachdenke, schon, aber das ist so weit weg und so abstrakt, dass ich normalerweise nicht darüber nachdenke. Ich hatte allerdings zum Beispiel einmal ein Interview mit einem koreanischen Journalisten anlässlich der Publikation der koreanischen Ausgabe, und das Fremde schlug mir da schon in den Fragen und auch in der Art entgegen, wie er sich bei jeder meiner Antworten völlig fassungslos von der Übersetzerin erst einmal erklären ließ, was ich da meinen könnte. Also, man hat da durchaus ein Gefühl von enormer Fremdheit. Und ich nehme an, dass das in vielen Fällen – gerade auch bei fernen asiatischen Übersetzungen – ähnlich sein wird. Ich glaube, wenn ich mich wirklich damit beschäftigen würde oder könnte, dann wäre mir das fallweise schon sehr unangenehm. Aber ich akzeptiere – um ganz ehrlich zu sein –, dass es für mich einige wichtige Sprachen gibt, und das sind eben auch die, in denen ich die Möglichkeit habe – zumindest auch, indem ich Leute frage oder indem man die Menschen im Verlag kennt –, eine gewisse – überprüfen kann ich es nun auch nicht – Kontrolle darüber zu haben, ob das Übersetzte dem Original einigermaßen gerecht wird. Und bei den anderen Sprachen, da denke ich mir einfach, ich habe wirklich keine Ahnung. Ein Beispiel: Es gibt eine Übersetzung von *Die Vermessung der Welt* ins Galizische, eine galizische Ausgabe. Die habe ich zugeschickt bekommen, habe hineingeschaut und habe beim Durchblättern schon gesehen – das sieht man ja tatsächlich schon am Schriftbild –, dass das voll von direkter Rede, also von Dialogen ist, da kommt immer Dialogzeile nach Dialogzeile. Und selbst wenn man das Galizische nicht beherrscht, kann man ziemlich klar erkennen, dass das direkte Rede ist und Dialog. Daraufhin habe ich bei Rowohlt angerufen und gesagt: „Sagt mal, könnt ihr mal nachfragen, kann das sein, dass die alle indirekte Rede einfach in direkte Rede übertragen haben, ist das möglich?“ Dann wurde nachgefragt und daraufhin kam vom kleinen galizischen Verlag die Antwort: „Ja, das haben wir gemacht, weil indirekte Rede, das klingt so komisch auf Galizisch.“ Der ganze Witz des Buches ist nun aber, dass es im

Je traumhafter die Bilder, desto besser.

DANIEL KEHLMANN

Deutschen auch komisch klingt. Ich habe dann tatsächlich kurz – ungefähr einen halben Tag – darüber nachgedacht, soll man jetzt die galizische Übersetzung verbieten, soll man sie zwingen, dieses Buch vom Markt zu nehmen, und ich gebe zu – mein großes Vorbild Nabokov hätte das wahrscheinlich gemacht, ich habe das nicht gemacht –, ich habe gedacht: „Es ist ja nur Galizisch.“ Das mag kränkend sein für die Menschen, denen diese Sprache wichtig ist, aber ich dachte dann, das Leben ist schon schwer genug, ich muss mir nicht auch noch darüber den Kopf zerbrechen.

BR Wir kommen damit der nächsten Frage schon sehr nahe: Haben Sie sich je gefragt, wie die ideale Übersetzung aussieht?

DK Na ja, die Antwort scheint mir leicht oder banal, aber das Produkt wäre es natürlich nicht, das ist etwas, das wirklich alle Nuancen des Originals aufbewahrt und dazu noch den Sprachduktus und die Sprachmelodie. Und es ist ja völlig klar, dass das nicht geht und dass man gerade da zwischen beidem oft eine Entscheidung treffen muss. Aber die Idealübersetzung wäre natürlich eine, die beides lösen kann. Mir scheint, dass tatsächlich bei aller Unterschiedlichkeit der Sprachen die Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Übersetzung manchmal dieses Wunder schafft. Sonst kenne ich nichts.

BR Darf ich die Frage gleich weitergeben an Juliette? Die ideale Übersetzung, wie könnte die aussehen oder woran scheitert sie, warum gibt es sie nicht?

JA Ich glaube, es geht – um dieses Bild wieder aufzugreifen – um die vielen Details. Es ist wirklich eine Summe von Details, und wenn alle Details stimmen und ein Gesamtbild ergeben, dann ist die Übersetzung ziemlich nahe an der Perfektion, aber das ist nie so. Ich glaube, man kann die perfekte Übersetzung als Übersetzer nie verwirklichen.

BR Man scheitert immer.

JA Ja.

BR Aber das machen die Autoren ja auch, die scheitern ja auch immer. Vielleicht ist die Frage zu abstrakt gestellt, ich will sie einmal etwas praktischer stellen. Die ideale Übersetzung für mich sähe so aus, dass ich erst einmal beim Autor einziehe, dass ich eine Weile bei ihm lebe und arbeite, dass ich ihn also nicht nur von den Werken her kenne, die ich ja sowieso über alles liebe, sondern ihn auch im täglichen Umgang mit der Sprache erleben kann. Es gibt eine Kollegin, von der ich weiß, wenn sie Annäherung an einen Autor sucht, dann hängt sie sich erst einmal ein Bild von ihm an die Wand und umgibt sich auch ein wenig mit Devotionalien, schafft sozusagen einen Kehlmann'schen Kosmos um sich herum, bevor sie anfängt zu arbeiten. Sie stimmt sich ein. Es mag lächerlich klingen, aber ich denke, das praktische Übersetzen hat immer irgendetwas von diesem ‚sich einstimmen‘ an sich – stimmt das?

JA Doch. Also für mich war es auch immer wichtig, die Autoren als Menschen kennen zu lernen.

BR Wie lange haben Sie bei ihm gewohnt?

JA Das darf ich jetzt gar nicht verraten. Nein, es ist schon schön, wenn ein persönlicher Kontakt zustande kommt, und das ist auch wichtig, und es ist bei mir eigentlich in allen Fällen dazu gekommen. Zu den drei Autoren, die ich bislang übersetzt habe, hatte ich persönlichen Kontakt, und das hilft.

BR Kostas, wie ist das für dich?

KK Ich glaube, die Frage ist schon einmal beantwortet worden. Borges haben die meisten von uns gelesen; es gibt diese berühmte

und sehr schöne Erzählung *Pierre Menard, Autor des „Quijote“*, in der Pierre Menard den *Don Quijote* noch einmal schreiben soll, nur eben soll er nicht *so ungefähr* denselben Text oder *über* den Text schreiben – wenn ich das richtig in Erinnerung habe –, sondern den Text, wie er war, noch einmal von Anfang an. Er lässt also den Originaltext beiseite und versucht, wirklich wie Cervantes zu leben. Er liest dieselben Sachen, er lebt, als wäre er von den Türken bedroht, er versucht tatsächlich, im Zeitalter und im Kulturkreis von Cervantes zu leben, um den *Don Quijote* noch einmal zu schreiben. Das absurde Unternehmen ist eben die Vorstellung dieser idealen Übersetzung, die es nicht geben kann, das ist ja klar. Man kann nicht bei Daniel Kehlmann leben, und man kann nicht so denken wie er. Man muss den Text lieben, das darf keine Last werden, und man muss gut interpretieren und sehr lange sitzen können. Das macht eine gute Übersetzung aus, und die Gewissheit: „In Gottes Namen, in zehn Jahren lese ich meine Übersetzung wieder und sage: Mhm, das hätte ich doch anders schreiben sollen.“ Oder: „Das Wort ist mir damals nicht eingefallen, aber das wollte ich doch so gerne verwenden.“ Oder: „Ich habe das hier in Nuancen anders interpretiert“ – denn es geht ja um Interpretation. Also, die ideale Übersetzung kann es nicht geben, und am besten gibt das eben Borges in dieser schönen Erzählung wieder: Es ist unmöglich bis lächerlich, das zu wollen.

BR Aber wie sieht die Annäherung dann trotzdem praktisch aus? Ich meine, Daniel Kehlmann hat mir gerade erzählt, er hatte früher eine kleine Wohnung in Kreuzberg, jetzt hat er eine größere Wohnung in Mitte – wahrscheinlich, um gelegentlich alle 40 Übersetzer unterbringen zu können. Aber dieses Einstimmen muss ja passieren. Also, ich habe den Eindruck, dass mit jedem Buch, das auf den Tisch kommt, fast so eine Art geologische Umwälzung in einem vor sich gehen muss. Man braucht einen anderen Ton, man entwickelt auch andere Aufmerksamkeiten. Man nimmt anderes wahr. Gibt es diese geologischen Umwälzungen der Psyche im Übersetzer?

JA Doch, ich lebe dann – zumindest wenn ich mit Daniel Kehlmann arbeite – mit den Figuren. Zum Beispiel diese Mollwitz-Figur in *Ruhm*, die ein ganz eigenes Idiom hat. Ich habe mit diesem Kapitel angefangen, weil ich dachte, das ist am anspruchsvollsten. Und dann habe ich monatelang versucht, mir diese Sprache anzueignen, was manchmal recht peinlich war.

BR Geht man dann auch zu irgendwelchen Internet-Bloggern und sagt: „Mensch, ...“?

JA Genau.

BR Ja?

JA Also man schaut erst einmal, wie die Blogger reden und sprechen, und muss sich natürlich davon distanzieren. Das war teilweise Daniels große Angst, dass ich das alles nur so übernehme, und er meinte immer: „Nein, nein, das ist wirklich so eine Abweichung von dem, aber nicht so. Das ist keine Bloggersprache an sich.“ Ich habe zumindest versucht, ihn dahingehend zu beruhigen, dass ich das noch einmal viel verrückter machen würde.

BR Ihm war doch ein wenig mulmig?!

DK Na ja, aber mulmig in die andere Richtung. Mir war es wichtig, Juliette da auch zu bestärken, praktisch als schöpferische Übersetzerin, denn Juliette hat sehr früh angefangen, das Kapitel zu übersetzen, da lag das Ganze noch im Manuskript vor. Und es haben sich dann auch andere Übersetzer ein bisschen deine Fassung als Vorbild genommen. Und ich habe ihr immer gesagt: „Wichtig ist immer, übernimm nichts – erfinde was! Je mehr du erfindest und je kreativer du in dem Fall mit der französischen Sprache umgehst, desto näher kommt es an das Original heran.“ Also, mir ist nicht mulmig geworden, weil ich nicht genug Vertrauen gehabt hätte, sondern weil ich eigentlich das Vertrauen in ihre

Fähigkeit hatte, die Sache nachschöpfend im Französischen neu zu schreiben.

JA Und das habe ich, glaube ich, jetzt ziemlich weit getrieben.

DK Ja, sehr weit, aber wunderbar.

KK Für mich war es befreiend, als ich erfuhr, dass Daniel Kehlmann das Vokabular teilweise oder zum großen Teil erfunden hat. Zur Erklärung: Mollwitz ist eine Figur aus dem Roman *Ruhm* von Daniel Kehlmann, ein durchgeknallter Blogger, der ein eigenes Idiom benutzt, bei dem man sich totlacht. Man versteht im Deutschen sehr viele Wörter nicht. Und es war wie gesagt eine Befreiung zu erfahren, dass Daniel Kehlmann die Wörter erfunden hatte. Das heißt, erst einmal ist man unabhängig, man kann dasselbe machen, in meinem Fall im Griechischen. Hinzu kommt, dass man sich in solchen Fällen tatsächlich einleben muss. Also, ich musste mir diese Figur irgendwie erschaffen. Ich habe mir vorgestellt, der Mann hat keinen Kontakt zur Außenwelt, er hat keine Freundin und keine Freunde, stinkt, ist die ganze Zeit zu Hause. Ich habe mir dann noch dazu gedacht, man muss auch sehr viel Fernsehen und sehr viele Filme sehen. Und aus dieser Sprache habe ich mir auch einige Wörter geschaffen. Also viele Bilder, die er sieht, wenn er im Zug reist. Ich habe dann auch Teile des Vokabulars eines vermeintlichen Kinofreaks genommen. Von daher interpretiert man das und natürlich lebt man sich in diese Welt hinein, das merkt man auch als Übersetzer. Man beginnt mit einem Roman und endet, und wenn man zurück zum Anfang geht, dann sieht man den großen Unterschied, weil man sich im Prozess des Schreibens, des Übersetzens, immer mehr anpasst, und irgendwann hat man den richtigen Ton gefunden und dann kommt man zurück und glättet das wieder ein.

DK Das ist beim Schreiben ganz genau so.

BR Also, mich hat dieses Kapitel – bei dem ich übrigens gedacht habe: Schade, dass er nicht englisch schreibt – sehr an Anthony Burgess' *Clockwork Orange* erinnert.

DK Ja, das war ein großes Vorbild. Gerade auch der Gedanke einer Kunstsprache, die sich selbst dem Leser beibringt, während er liest. Wo man am Anfang nichts versteht und dann immer mehr, weil die Sprache sich sozusagen selbst unterrichtet, während man liest. Das war das eine. Es haben dann viele Übersetzer gesagt: „Na ja, dann muss ich mich informieren.“ Und ich habe gesagt: „Na ja, so sehr muss man sich nicht informieren.“ Denn das Vorbild ist eben einerseits Anthony Burgess – für die Sprache, meine ich jetzt, nicht für die Figur natürlich; für die Art einer flexiblen Kunstsprache eines Menschen, der eigentlich ein Idiot ist. Aber deswegen darf die Sprache nicht idiotisch sein, die Sprache muss auf eine gewisse Art mehr Flexibilität und Humor vermitteln, als die Person eigentlich haben kann, und dafür war das andere Vorbild – *very unlikely* – Bertie Wooster, die Figur von P. G. Wodehouse. So ein wunderbarer englischer Oberschichts-Depp als Erzähler, der ein wunderbar komisches Internats- und Vergangene-Epoche-Idiom verwendet – es ist zum Totlachen. Wie gesagt, das ist nicht Bertie Woosters Sprache, aber im Hinblick auf die Art, wie Sprache hier verwendet wird, war das ein Vorbild.

BR Ein Inbegriff der englischen Kultur, leider in Deutschland viel zu wenig bekannt.

DK Und der lustigste Autor, den es überhaupt jemals gab, muss man dazu sagen. Niemand ist so lustig wie P. G. Wodehouse.

BR Doch zurück zu *Die Vermessung der Welt*. Ich würde gerne als Letztes eine ganz konkrete Frage stellen, eine nach dem Titel und der Vieldeutigkeit des Titels. Am liebsten hätte ich, dass Daniel Kehlmann uns alle Deutungsmöglichkeiten des Titels aufzählt, soweit sie ihm bekannt sind, und dann die beiden Übersetzer

erläutern, wie viel davon zu retten war. Vorausgeschickt sei: In Deutschland zumindest ist es nicht Brauch, dass der Übersetzer ein großes Mitspracherecht bei der Titelwahl hat. Ich weiß nicht, ob das in Frankreich und Griechenland ähnlich ist, aber uns werden oft Titel vorgesetzt, die wir gar nicht mögen. Aber erzählen Sie einfach.

DK Die Interpretationen des Titels?

BR Ja.

DK Ach, so viele unterschiedliche Möglichkeiten sehe ich da gar nicht. Mein erster Roman, *Beerholms Vorstellung*, hat in dieser Hinsicht eigentlich mehr Möglichkeiten. *Die Vermessung der Welt*, das ist tatsächlich, finde ich, ein etwas syntaktisch komplizierter, aber eigentlich recht direkter Titel, der eine Klammer um die beiden Hauptfiguren schafft, mit ihren unterschiedlichen parallelen Leben und dem, was sie gemeinsam haben, dass sie auf je unterschiedliche Art, die Welt in ein Zahlensystem überführen, das heißt vermessen. Worauf sich dann oft Leute bezogen haben, die über das Buch gesprochen oder geschrieben haben, war, dass Vermessung auch als Vermessenheit gelesen werden kann. Das hat für mich keine so große Rolle gespielt. Das stimmt schon und ich habe auch nichts gegen diese Doppelbedeutung, aber auf die habe ich es nicht bewusst angelegt. Also, mir geht es wirklich darum, es sind zwei Wege, die Welt zu vermessen.

BR Wobei ‚vermessen‘ im Deutschen ja auch einfach ‚falsch messen‘ heißen kann, also, ich habe mich vermessen.

DK Daran habe ich ehrlich gesagt auch nicht so sehr gedacht. Man nimmt das gerne in Kauf, man sieht das natürlich und freut sich über diesen Raum von Vieldeutigkeit, den ein Titel öffnet, aber ich hatte eine ganze Liste von Titeln – die anderen nenne ich jetzt nicht, denn im Nachhinein klingen verworfene Titel immer

völlig albern und unsinnig, während der, der es dann geworden ist, automatisch wie der einzig mögliche klingt –, aber ich habe ihn unter anderem deswegen genommen, weil er mir als ein so klarer und direkter Titel erschien.

BR Okay. Die Gefahr, dass man ihn dann überinterpretiert, liegt natürlich nahe. Für mich war zum Beispiel auch nicht ausgeschlossen, dass vielleicht von ‚vermessen‘, ‚messen‘, ‚zählen‘ ein Strang zum Erzählen führt. Aber wie ist es mit den anderen Titeln? Wie ist es mit dem französischen Titel, gibt es da Mehrdeutigkeiten und welcher Art sind die?

JA Mich freut, dass die Vermessenheit jetzt nicht so sehr darin vorkommt, denn im französischen Titel kommt sie gar nicht vor. Aber wir haben trotzdem ein Wortspiel, das Buch heißt *Les arpenteurs du monde*, also die Vermesser der Welt. Das ist ein recht schönes Wortspiel, finde ich, weil *arpenter* bedeutet ja ‚vermessen‘, aber auch ‚quer durch die Welt reisen‘, und zwar mir einer gewissen Hektik, und das passt eigentlich ganz gut zu Humboldt. Und bei *les arpenteurs* hat man auch dieses Duo, diese zwei Figuren, das hat auch einen gewissen komischen Wert.

BR War das Ihre Wahl oder die Wahl des Verlages?

JA Beides.

BR Beides – Sie haben sich darauf geeinigt. Es wurde darüber gesprochen oder hieß es irgendwann: So heißt es?

JA Wir haben ganz einfach im Wörterbuch geschaut, was ‚vermessen‘ heißt. Es gab verschiedene Bedeutungen, und *arpenter* war irgendwann da, und die Verlegerin meinte, *les arpenteurs* erinnert vielleicht doch zu sehr an einen komischen Fernsehfilm, und dann habe ich *du monde* hinzugefügt, und so sind wir zu dem Titel gekommen.

DK Ich bin dann auch noch einmal gefragt worden und habe gesagt: „Ja, das klingt gut, ich bin einverstanden.“

BR Mein Französisch ist sehr rudimentär, aber es steckt das Wort *arpent* drin, und das heißt ‚Tagewerk‘ und ‚Joch‘, so sagt mir mein Wörterbuch. Hat das irgendeine Rolle gespielt?

JA Nicht, dass ich wüsste.

BR Wie sieht es im Griechischen aus?

KK Insgesamt glaube ich, dass diese Titeländerung eine deutsche Eigenart ist. Im Griechischen schaut man, dass man dem Titel treu ist, es sei denn, der Titel ist sehr schwer zu übersetzen oder er würde komisch und unverständlich klingen. Ein Beispiel dafür hat eine Kollegin übersetzt – wir haben aber über den Titel mit nachgedacht, weil das Buch im selben Verlag erschienen ist –, nämlich Herta Müllers *Atemschaukel*. Man hätte es machen können, aber man hätte das sehr seltsam gefunden, und deswegen hat man einen Satz aus dem Buch herausgesucht, der nun als Titel fungiert.

DK Da muss man aber sagen, ‚Atemschaukel‘ klingt auf Deutsch auch seltsam.

KK Ja, aber im Deutschen hat man die Möglichkeit, ein Wort aus zwei anderen Wörtern zusammensetzen. Im Griechischen hast du das nicht, und sobald du dann zwei, drei Wörter dafür brauchst, sieht es gezwungen aus. Wenn man aber die Möglichkeit hätte, dann keine Frage. Bei *Die Vermessung der Welt* bin ich auch treu geblieben und das Wortspiel kannte ich nicht. Ich habe mich immer gewundert, warum die Engländer und die Amerikaner *Measuring the world* genommen haben, denn in diesem Fall dramatisiert man den Titel viel mehr. *Die Vermessung der Welt* – *Ἡ μέτρηση του κόσμου*, direkt übersetzt. Hier liegt der Schwerpunkt

auf diesem Prozess, der auf die Unzulänglichkeit der Wissenschaften verweist, auf die Einsamkeit und letztlich das Scheitern der Vermesser. Man wird buchstäblich alt beim Versuch, die Welt zusammenzufassen. Und ich wollte genau diesen Prozess hervorheben, indem ich dem treu geblieben bin. Im Französischen habe ich wiederum gesehen, dass der Schwerpunkt eher auf den zwei Vermessern liegt. Ich habe diese Notwendigkeit nicht gesehen, denn schließlich sind die Hauptfiguren, meiner Meinung nach, nicht die zwei schrillen Personen, sondern dieser Prozess der beiden, dass sie verbissen – jeder auf seine Art – versuchen, die Welt zusammenzufassen, und zum Scheitern verdammt sind.

BR Ich will jetzt nicht so sehr ins Deuten des Romans kommen, vielleicht ist das die Gelegenheit, etwas daraus vorzulesen. Wir haben uns vorgestellt, dass wir ein kurzes Stück auf Französisch hören, ein kurzes Stück auf Griechisch, ein etwas längeres Stück auf Deutsch – in dieser Reihenfolge. Juliette Aubert hat sich eine Stelle ausgesucht – warum diese Stelle und was hören wir?

JA Das ist eine Stelle ziemlich weit hinten im Buch, aus Humboldts Russlandreise, bei der sie fast bis nach China gekommen sind und dann zurück müssen. Und da kommen sie an einem buddhistischen Tempel vorbei, gehen hinein und nun folgt eine – für mich – unglaublich witzige Stelle, ein Gespräch zwischen Humboldt und dem Lama, mit völlig unterschiedlichen Weltvorstellungen. Es kommt zu einer Sprachverwirrung, die für eine Übersetzerin einfach sehr witzig war.

BR Die beiden reden quasi immer aneinander vorbei?

JA Genau.

BR Sozusagen übereinander und untereinander hinweg.

Juliette Aubert liest aus dem Kapitel „Die Steppe“ in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*.

BR Dankeschön. Er sagt immer, ich verstehe, wenn er gar nichts versteht. Wir kommen zur griechischen Stelle. Welche wollen Sie uns vorlesen?

KK Das Ende, und zwar die Reise des Sohnes von Gauß – Eugen – von Europa in die USA. Eine wunderbare Stelle. Im ganzen Buch gibt es sehr schöne, poetische Momente, hier aber kommt der ganze Roman zu einem Schluss. Dieser junge Mann, so könnte man sagen, ist eine Zusammenfassung der beiden Hauptfiguren. Zur Erinnerung: Er ist in Berlin verhaftet worden, weil er bei einer Jahn-Veranstaltung war, ihm werden revolutionäre Taten vorgeworfen und er soll ins Gefängnis. Er wird begnadigt, muss aber in die USA emigrieren. Und der Roman endet mit diesem wunderbaren Satz: „... sei es keine Chimäre mehr ... das sei Amerika.“ Es wird alles aufgehoben, die Erlebnisse von Humboldt mit dem Schiff werden wieder aufgenommen und man sieht, wie anders Eugen sie behandelt. Er spricht auch keine Sprachen, er versteht nichts mehr davon, was seine Vorgänger auf der Insel bereits gemacht haben. Er sieht ein Bildnis von Humboldt und weiß nicht mehr, wer das ist – alles ist vergessen.

BR Auf Teneriffa spielt das.

KK Das ist auf Teneriffa, ja, genau. Und man sieht hier auch, wie vergänglich und wie vergeblich eben dieser Versuch gewesen ist, und diesen Aufbruch, einen Neuanfang, und dieses Amerika, was immer es alles symbolisieren mag, das fand ich sehr reizvoll. Und schließlich ist das Ende immer ein guter Abschluss.

Konstantinos Kosmas liest aus dem Kapitel „Der Baum“ in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*.

BR Die Stelle muss ja mit diesem Wort enden – *Αμερική*. Wo setzen wir jetzt im Deutschen ein?

DK Die Stelle – ich verrate das einmal, das ist ja auch keine große Sache und kein großes Geheimnis – haben Sie ausgewählt.

BR Ja.

DK Und ich lese sie auch sehr gerne vor.

BR Wegen des Endes.

DK Und zwar – ich kann mir schon denken, warum – ist das der Moment, wo Humboldt und sein Assistent oder Mitforscher oder Begleiter Bonpland für Ihre Flussbefahrung des Orinoko vier Ruderer engagieren und dann losfahren.

Daniel Kehlmann liest aus dem Kapitel „Der Fluß“ in *Die Vermessung der Welt*.

Am nächsten Tag fahren sie in den Rio Negro ein, über dessen dunklem Wasser die Moskitos weniger wurden. Auch die Luft war hier besser. Aber die Gegenwart der Leichen bedrückte die Ruderer, und selbst Humboldt war bleich und schweigsam. Bonpland hielt die Augen geschlossen. Er befürchtete, sagte er, sein Fieber komme zurück. Die Affen schrien in ihren Käfigen, rüttelten an den Gittern und schnitten einander Grimassen. Einer bekam sogar die Tür auf, schlug Purzelbäume, belästigte die Ruderer, kletterte am Bootsrand entlang, sprang

auf Humboldts Schulter und bespuckte den knurrenden Hund. Mario bat Humboldt, auch einmal etwas zu erzählen. Geschichten wisse er keine, sagte Humboldt und schob seinen Hut zurecht, den der Affe umgedreht hatte. Auch möge er das Erzählen nicht. Aber er könne das schönste deutsche Gedicht vortragen, frei ins Spanische übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein.

Alle sahen ihn an.

Fertig, sagte Humboldt.

Ja wie, fragte Bonpland. Humboldt griff nach dem Sextanten. Entschuldigung, sagte Julio, aber das könne doch nicht alles gewesen sein.

Es sei natürlich keine Geschichte über Krieg, Blut und Verwandlungen. Es komme keine Zauberei darin vor, niemand werde zur Pflanze, keiner könne fliegen oder esse einen anderen auf. Mit einer schnellen Bewegung packte er den Affen, der gerade versucht hatte, ihm die Schuhe zu öffnen, und steckte ihn in den Käfig. Der Kleine schrie, schnappte nach ihm, streckte die Zunge heraus, machte große Ohren und zeigte ihm sein Hinterteil. Und wenn er sich nicht irre, sagte Humboldt, habe jeder auf diesem Boot Arbeit genug!

BR Dankeschön ihnen allen dreien. Sie wissen jetzt, warum ich die Stelle ausgewählt habe. Die Frage lautet, kommt das Gedicht nicht an? Woran liegt es? Liegt es an der Übersetzung? Wieso scheitert Humboldt in diesem Moment?

DK Fragen Sie mich?

BR Gerne.

DK Es sind zwei Dinge, die zusammenstoßen. Es ist natürlich auch eine ganz andere kulturelle Tradition, die diesem Moment von kurzen innerlichen, lyrischen Inhalten ganz fremd ist, aber vor allem ist es natürlich die Übersetzung. Es ist die Banalisierung eines lyrischen Werkes durch Reduzierung auf den Sinn und in dem Fall auch auf das Narrative natürlich. Es ist auch der Zusammenstoß einer nicht-narrativen und einer narrativen Tradition, wenn man es jetzt ganz überhöht fassen will.

BR Auf das Letzte will ich so ein bisschen hinaus. Meine Vermutung nämlich ist, selbst wenn die Übersetzung ausgezeichnet gewesen wäre – wobei wir es hier ja mit einer Rückübersetzung ins Deutsche zu tun haben –, wäre das Gedicht vermutlich trotzdem nicht angekommen?

DK Richtig.

BR Wir haben vier Ruderer, die dem Gedicht lauschen, und die vier Ruderer haben vier Vornamen, die vier Vornamen von vier bekannten südamerikanischen Autoren, die Vertreter des Magischen Realismus sind, und das sind so ein bisschen, glaube ich, die Welten, die hier aufeinander treffen – die Zauberei und die deutsche Romantik.

DK Das stimmt natürlich, und das ist etwas, woraus der ganze Roman und auch viele von seinen humoristischen Effekten schöpfen. Es ist, wie gesagt, auch eine emphatisch nicht-narrative und eine emphatisch narrative Tradition, die da aufeinander stoßen. Dafür braucht man gar nicht unbedingt den Magischen Realismus oder den nicht-magischen, sondern die deutsche Tradition, aus der Humboldt kommt, ist eben eher der Lyrik oder auch der Dramatik verpflichtet als dem breiten epischen Erzählfluss. Und das ist bei diesen Ruderern natürlich genau umgekehrt, und dass diese zudem noch die Namen der vier großen südamerikanischen Romanciers haben, ist ein nicht sehr subtiler, aber doch, finde ich,

auch nicht überaufdringlicher kleiner Insiderscherz. Man könnte eigentlich sagen – das habe ich gerade, als Sie gefragt haben, überlegt, denn darüber habe ich so noch gar nicht nachgedacht –, auch wenn es sich um eine sehr gute Übersetzung handeln würde oder wenn er ihnen gar das Original vermitteln könnte, würde er damit ziemlich sicher trotzdem nicht ankommen. Dadurch, dass die Übersetzung so schlecht ist, wird die Stelle aber erst für den Leser lustig.

BR Ich habe mich an der Stelle gefragt, wie weit man als Übersetzer gehen darf. Hätte ich den vier Ruderern die Übersetzung so anverwandeln können, dass sie dieses Gedicht gut geheißt hätten? Ich habe ein bisschen herumgeforscht, es gibt eine Übersetzung – wobei das vermutlich kolportiert ist und nicht der Wahrheit entspricht –, die 1902 ins Japanische erfolgte, und diese Übersetzung ins Japanische wurde 1911 ins Französische übersetzt und dann rückübersetzt ins Deutsche und heißt: „Dann Stille ist im Pavillon aus Jade. Krähen fliegen stumm zu beschnittenen Kirschbäumen im Mondlicht, ich sitze und weine.“

DK So schlecht ist das gar nicht.

BR Die Möglichkeiten des Übersetzens sind manchmal enorm, ich hätte jetzt aber gerne gewusst – beim Verlesen dieser Stelle haben Sie alle gelacht, weil sie natürlich Goethe im Hinterkopf haben und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ usw. – kommt das im Griechischen an und kommt das im Französischen an?

KK Im Griechischen gar nicht. Das hätte man vielleicht mit einer Fußnote erklären sollen, aber ich bin grundsätzlich gegen Fußnoten im Roman. Das ist so geblieben. Mir war bewusst, dass der Witz nicht ankommt. Das Gedicht selbst ist übersetzt worden, von einem romantischen Dichter des 19. Jahrhunderts, das liegt auf Griechisch vor. Heute liest sich das nur so, dass man grinsen muss als Leser, aber der Witz kommt nicht an. Das liegt

tatsächlich nicht an der Übersetzung, es ist ein ganzer Diskurs, der fehlt, und dieses Fehlen macht eben in diesem Fall die Romantik unübersetzbar – im Roman ins Spanische und in Ihrer Frage ins Griechische. Das kann man nicht übertragen, das kann man so angeben, man kann vielleicht ein bisschen verstehen, worauf es hinausläuft, aber man lacht nicht, wenn man die Stelle auf Griechisch liest.

BR Haben die französischen Leser mehr Chancen, das zu verstehen?

JA Jein. Ich glaube, ein Teil des Lesepublikums vielleicht, aber die meisten würden das nicht unbedingt erkennen. Und darum wird es wie bei den Amerikanern gemacht, die dort eine Fußnote gesetzt haben, aber keine klassische, sondern eine ironische, die, glaube ich, zum Ton des Romans auch ganz gut passt. Und dort heißt es grob, dass der Leser wahrscheinlich Goethes *Wandrer's Nachtlid* wohl erkannt haben wird, in einer etwas vereinfachten Fassung, aber dass man auch sagen muss, dass Goethe zweifellos begabter war.

DK Die Frage nach dieser Stelle kam im Gespräch mit jedem Übersetzer, mit dem ich in Kontakt stand. Also, ich als Autor akzeptiere natürlich, der Witz dieser Stelle lebt davon, dass man es mit Lesern zu tun hat, die dieses Gedicht schon lange kennen, die nicht nur eventuell einmal davon gehört haben, sondern denen das wirklich vertraut ist und die auf so eine Entstellung eben auch reagieren, weil sie sofort die Absurdität der Sache spüren, weil sie die Quelle wirklich kennen. Es ist schon toll, dass das in Deutschland geht, das ist ganz wunderbar. Und selbstverständlich ist das in jeder Übersetzung verloren. Das ist eine Stelle – diese Pointe ist absolut –, bei der sicher niemand lachen wird, selbst wenn man sie einem Leser verständlich machen kann – die ist in jeder anderen Sprache verloren, da kann man gar nichts machen.

BR Lost in translation.

KK Aber diese Stelle ist für mich ein gutes Beispiel. Es ist eine sehr schwierige Stelle in diesem Roman, und zwar die Reaktion von Bonpland, der sagt: „Ja wie“. Zwei Wörter, ein Punkt. Stellen wir es uns vor, im Deutschen hätte man zig Möglichkeiten. Man hätte schreiben können: War das alles? Wie geht es weiter? Was war das jetzt? Es gibt viele Möglichkeiten. Ich will nicht sagen, dass Kehlmann jetzt die ideale Lösung gefunden hat, sondern er hat eine Lösung, die aus zwei Wörtern und einem Punkt besteht. Der Satz ist komisch, ein bisschen albern und man ist als Übersetzer dann mit genau so vielen Möglichkeiten konfrontiert, und man muss wirklich alle abzählen, alle ausprobieren – zwei Wörter sind wichtig und ohne Fragezeichen, da muss man wirklich probieren. Und diese Stellen sind ganz unscheinbar, wenn man ein Buch liest, aber sie bergen eben eine sehr große Schwierigkeit. Genauso, wenn man im Deutschen sagt: „Ach“. Das kann man schwer übertragen, dieses Gefühl, das damit einhergeht, das ist unscheinbar, aber wenn man da sitzt und dieses „Ach“ übersetzen muss ... man kann das nicht als „Ach“ übersetzen im Griechischen, man muss sich etwas anderes einfallen lassen.

BR Das geht sogar noch weiter – wenn ich diesen Gedanken fortspinnen darf, von dem „Ach“, das sich nicht übersetzen lässt –, ich habe manchmal auch den Verdacht, dass sich selbst Interpunktion nicht übersetzen lässt. Also ein Ausrufezeichen im Englischen ist etwas anderes als im Deutschen.

KK Ja, ja.

BR Es ist im Englischen lauter als im Deutschen.

JA Dieses Gedicht zu übersetzen ist wirklich eine Herausforderung. Ich wollte eigentlich die klassische französische Übersetzung des Gedichts nehmen, aber das kommt auch nicht so gut an im Französischen, muss man sagen, obwohl der Übersetzer durchaus renommiert ist. Dieses Gedicht ist wirklich sehr schwer hinzubekommen.

BR Jonathan Coe ist ein englischer Schriftsteller, der sich in England relativ gut verkauft, aber noch viel besser in Spanien. Vor kurzem hat er zum ersten Mal die spanischen Ausgaben seiner Bücher aufgeschlagen und entdeckt, dass da lauter Fußnoten drin sind. Sein Spanisch ist nicht besonders gut und er hat jemanden gefragt, was steht denn in den Fußnoten? – Anmerkung des Übersetzers: Dies ist ein Wortspiel und sehr schwer zu übersetzen. Woraufhin Jonathan Coe sich gesagt hat: Da ich mich in Spanien und in anderen Ländern, deren Sprachen ich nicht verstehe, so gut verkaufe, sollte ich in Zukunft Rücksicht auf meine Übersetzer nehmen. Kazuo Ishiguro – ein anderer britischer Autor – geht so weit, dass er sich ganz ernsthaft Wortspiele versagt, weil er sagt: Die armen Übersetzer. Ich finde das klasse, aber was wäre mit dem Roman passiert, wenn ... Nehmen Sie Rücksicht auf Ihre Übersetzer?

DK Nein, nein, nein. Deswegen habe ich ja auch so etwas mit Mollwitz gemacht. Ich werde sehr gerne ins Englische übersetzt, und es bedeutet mir sehr viel, in Amerika gelesen und verlegt zu werden, und dann schreibe ich ein großes Kapitel, wo der Witz wesentlich auch darin besteht, dass jemand ständig versucht, englische Fremdwörter zu verwenden und sie falsch verwendet, was per Definition im Englischen schon einmal überhaupt nicht geht, wo ich auch gedacht habe: Warum mache ich das denn? Aber ich glaube, man darf sich bei dem, was einem künstlerisch einfällt und was man machen möchte, nicht durch solche Überlegungen beeinflussen oder leiten lassen. Und weil Sie das mit den Fußnoten gesagt haben: ich bekomme natürlich auch oft Übersetzungen zugeschickt – aus fernen Weltgegenden besonders, aber nicht unbedingt nur, ich glaube, es ist bei manchen osteuropäischen Übersetzungen auch so –, die man dann aufschlägt und sieht überall Fußnoten, jede historische Figur, bis hin zum Herzog von Braunschweig oder dem Astronomen Bessel, die da auftreten, bekommt eine Fußnote mit Todestag und Geburt und den wichtigsten Leistungen. Und wenn man dann nachfragt und sagt: Das ist doch schrecklich, das tötet ja jedes Vergnügen an

García Márquez sagt in
einem Gesprächsbuch,
dass man als Kolumbianer
ganz von selbst
zum Surrealisten wird,
weil die einen umgebende
Welt so unwirklich ist.
So gesehen, sind wir hier
wohl das andere Extrem.
Hier ist das Wirkliche
so geordnet, dass wir
in Planquadraten träumen.

DANIEL KEHLMANN

der Sache, wird einem gesagt: Ja, bei uns ist dem normalen Leser nicht so vertraut, wer Bessel ist, wann er gelebt und was er geleistet hat. Da hat man es wieder mit diesem Phänomen der unglaublichen Mutlosigkeit von Verlagen zu tun, denn es ist ja völlig klar, dass der normale deutsche Leser vielleicht auch nicht so viel über den Astronomen Bessel parat hat und er konnte trotzdem etwas mit dem Buch anfangen. Ich werde immer ganz mutlos, wenn ich diese Fußnoten sehe. Ich meine, ich habe mit ungeheurer Begeisterung – die ersten Male mit siebzehn, achtzehn Jahren – Tolstoi und Dostojewski gelesen und jede Menge Dinge habe ich überhaupt nicht verstanden. Es gibt so viele Anspielungen auf zeitgenössische russische Politik, in diesen Romanen stecken ja Unmengen an Innenpolitik, sozialen Auseinandersetzungen etc. drin, was man alles bei Dostojewski nicht versteht. Das macht aber überhaupt nichts. Diese Angst des Verlags, dass der Leser ein Buch entsetzt wegwirft, wenn da mal ein paar Dinge vorkommen, die er nicht einordnen kann oder versteht, ist einfach so mutlos und albern, weil Leute, die ernsthafte Literatur lesen, es ja gewöhnt sind, ständig Dinge nicht zu verstehen und trotzdem nicht die Nerven zu verlieren.

BR Sie haben den Roman einmal eine aggressive Satire auf das Deutschtum oder auf den deutschen Nationalcharakter genannt. Wenn ich mich richtig erinnere oder es richtig recherchiert habe, dann haben in den ersten Besprechungen die meisten Leute wenig davon erkannt.

DK In Deutschland.

BR Meine Frage: Gab es sozusagen Übersetzungsprobleme innerhalb Deutschlands mit dem Roman? Sie haben dazu in Interviews mal ein bisschen was erklärt.

DK Ja, das kann man so sagen. Das stieß am Anfang sehr auf, ich würde nicht sagen: Unverständnis, aber die komödiantische

Intention des Buches wurde am Anfang in den Besprechungen sehr wenig gesehen. Sie wurde hauptsächlich von einem sehr konservativen Rezensenten in der *Welt* erkannt, der sich ständig empörte, der Glosse um Glosse schrieb, dass dieses Buch die große deutsche Tradition auf eine infame Weise verspottete. Der hat das aber besser verstanden als viele, die es gelobt haben damals für den ernsthaften Umgang mit Wissenschaftsgeschichte und solchen Dingen. Wobei ich sagen muss, das waren vor allem interessanterweise Rezensenten. Die Reaktion von Lesern, die auf mich zukamen, die war von Anbeginn schon anders, die haben auch hier sehr stark auf den Humor des Buches reagiert. Aber unter Rezensenten war man einfach nicht vorbereitet auf das Phänomen dieser Art von komödiantischem, historischem Buch. Das war dann bei den Reaktionen auf die Übersetzungen natürlich ganz anders, da wurde sehr stark darauf auch als komisches Buch reagiert.

BR War das in Frankreich und in Griechenland anders? Wie wird das Buch da gelesen? Wie ist es aufgenommen worden? Wie versteht man es?

JA Doch, Humor ist bei uns in Frankreich fast so wichtig wie Essen, also ziemlich hoch geschätzt. Und wenn man die Rezensionen liest, dann stehen der Humor und das Satirische da immer an erster Stelle.

BR Und das Buch liest man auch als einen lustigen Roman über die Deutschen?

JA Doch, doch.

BR Also man versteht auch die Anspielungen, dass sich sozusagen jemand über das Deutschtum lustig macht?

JA Doch.

BR Sind auch die Klischees über die Deutschen zu verstehen?

JA Ich denke schon, und auch die des Franzosen. Dieser French Lover, also Bonpland, der ständig an jedem Ort eine Frau findet, das kommt, glaube ich, auch sehr gut an.

BR Wird es auch ein bisschen deshalb gelesen, weil Aimé Bonpland darin vorkommt? Liest man es auch seinetwegen?

JA Ich glaube eher nicht, denn komischerweise taucht Bonpland in den Rezensionen nie auf. Ich habe bloß einmal gelesen: „... der Begleiter Humboldts ...“, aber das war es auch schon.

DK Ja, das ist ganz merkwürdig. Bonpland ist ja sozusagen die heimliche dritte Hauptfigur des Buches, die aber innerhalb des Romans – das ist ja etwas, was im Roman passiert – aus der Geschichte rausgeschrieben und entfernt und von allen ignoriert wird und dann tatsächlich auch im letzten Drittel nicht mehr vorkommt. Das Gleiche ist in der Rezeption passiert.

KK In Griechenland war das ähnlich. Was den Humor angeht, wurde Kehlmann als der neue, junge, deutsche Autor gesehen, der endlich die deutsche Literatur aus dem Staub der Gruppe 47 herausgeholt hat, der Humor anwendet, der ein neues Bild anbietet. Allerdings muss ich persönlich auch sagen, der Roman von Kehlmann ist zu gut, um dem zu gehorchen, was sein Autor will. Auch wenn Kehlmann wollte, dass er eine Kritik an den Deutschen geschrieben hätte, würde ich als Leser und natürlich auch als Kritiker das nicht unterschreiben. Es gibt zwar die Stelle, an der Humboldt den Hund von den Krokodilen zerfleischen lässt, das ist eine sehr deutliche Anspielung, aber diese Biederkeit von Humboldt, der seine Prinzipien über alles stellt, ist vielleicht in Deutschland störend, es ist ein Zerrbild und man sieht vielleicht – so kann ich vermuten – sich selbst, einen Menschen, der zu viel mit seinen Prinzipien lebt. Im Ausland wird so etwas wiederum

sehr gerne gesehen. Es ist nicht so, dass die Griechen nicht gerne auch so ein Bild hätten, wie zum Beispiel sich einfach zu rasieren, auch wenn das Gesicht total von Mücken zerstoßen ist. Es hat auch etwas Berührendes, diese Figur, die sich im Dschungel so lächerlich anzieht und irgendwie versucht, anständig auszusehen. Doch trotz dieser Verbissenheit hat sie etwas Menschliches an sich. Kurzum, der Roman ist eben zu gut und hat zu viele Aspekte, als dass man ihn einfach nur als Kritik interpretieren könnte.

BR Ich will noch eine letzte Frage zum Nationalgefühl stellen. Glauben Sie, dass es da einen Zusammenhang gibt – das Buch erschien 2005, und 2006 war die Fußball-WM?

DK Sie meinen, ob das den Erfolg des Romans erklärt?

BR Nein, ich glaube nicht, dass die WM unmittelbar dafür verantwortlich ist ... ich dachte, ich kann das so stehen lassen.

DK Nein, nein, ich habe darüber schon nachgedacht. Ich weiß, was Sie meinen, und finde die Frage nicht nur legitim, sondern es könnte durchaus so sein. Der Roman hat tatsächlich Anfang des Jahres 2006 Platz 1 der Bestsellerliste erreicht und blieb dann mehr oder weniger das ganze Jahr dort, und das war eben die WM, als man ständig gesagt hat: Es gibt jetzt ein neues, entspanntes, fröhliches, sonst was Deutschland. Sagen wir einmal so: Ich weiß es wirklich nicht. Es kommt mir sehr merkwürdig vor, noch dazu als jemand, der nicht so sehr fußballinteressiert ist, dass diese Art von neuem, fröhlich entspanntem Nationalgefühl wiederum auf einer anderen Ebene dem Erfolg dieses Buches entsprechen soll. Es wäre wirklich interessant, zu dem Thema oder überhaupt zu dem, warum das Buch sich so gut verkauft hat, einmal eine echte soziologische Untersuchung durchzuführen, aber ich glaube nicht, dass es ein Soziologieinstitut gibt, das dafür Mittel locker machen würde. Ich halte es tatsächlich nicht für ganz unmöglich, denn jeder wirklich große Erfolg von etwas – und ich hoffe, das

trifft auch in diesem Fall zu – kulturell auch ernst zu Nehmendem beruht unter anderem auf einer Kombination von Missverständnissen. Ich kann nicht völlig ausschließen, dass das in gewisser atmosphärischer Weise auch dazu beigetragen hat, wirklich wissen wird man es nie. Aber der Gedanke gefällt mir nicht wirklich.

BR Ich möchte abschließend noch auf eine Frage zu sprechen kommen, die mir als Übersetzer ganz wichtig ist. Bei der Frage, ob Kultur übersetzbar ist, habe ich lange – wie eingangs erwähnt – dieses Tausendfüßler-Problem mit mir herumgetragen und nicht gewusst, was ich überhaupt darauf antworten soll, und irgendwann habe ich dann gedacht, ich glaube, am ehesten und am meisten übersetze ich Kultur, wenn ich im Übersetzen gewissermaßen scheitere. Das heißt, wenn ich einen Satz „I go home“ mit „Ich gehe nach Hause“ übersetze, dann ist das weder eine übersetzerisch brillante Leistung noch ist es viel übersetzerische Arbeit. Wenn ich aber ein Wortspiel habe, das sich von vornherein gar nicht mehr übersetzen lässt, dann fange ich an zu arbeiten, dann fange ich übersetzerisch sozusagen auf einer höheren Ebene wirklich an zu arbeiten. Da ist aber kaum noch Übertragung im Sinne von 1:1 vorhanden. Das heißt, wenn ich auf der ersten Ebene als Übersetzer scheitere, dann übertrage ich am stärksten und am meisten Kultur. Und da hätte ich gerne gewusst, was Sie davon halten?

JA Ich denke da an ein Zitat der jüngst verstorbenen Swetlana Geier, dieser großen Dostojewski-Übersetzerin, die meinte, das Interessanteste an der Übersetzung komme dort vor, wo etwas verloren geht. Und da fängt man wirklich an zu überlegen; Was heißt eigentlich Übertragung, was wird übertragen? Die Übersetzung ist für mich immer wie die Spitze des Eisbergs. Die tausenden oder die zwanzig Alternativen für ein Adjektiv oder ein Verb, also die ganze Arbeit des Überlegens, die geht völlig unter, die ist nur für den Übersetzer sichtbar, und was bleibt, ist wirklich nur das Ergebnis einer viel größeren Arbeit.

BR Ich möchte auf Folgendes hinaus: In dem Moment, da man nicht mehr 1:1 übersetzen kann und anfängt, in gewisser Weise neu zu schaffen, wird einem als Übersetzer durchaus ein wenig mulmig, weil „meine“ Version zur deutschen Version wird. Es heißt immer, die Übersetzer sind im Hintergrund, sie sind die grauen Gestalten, die die Kärnerarbeit erledigen – ich bin mir da gar nicht so sicher. Ich finde, es gehört auch eine Menge Selbstüberzeugung und Selbstvertrauen dazu zu sagen: Ich lese es so und das wird es sein! Ist Ihnen manchmal unheimlich bei dieser Entscheidung zu sagen: Gerade ich weiß, wie viele Möglichkeiten da sind, und hinterher gibt es nur diese eine?

JA Doch, deswegen sollte man sich seine Arbeit vielleicht nach zehn Jahren nicht wieder anschauen, weil man es dann vielleicht ganz anders sieht.

BR Oder lange genug warten.

KK Ich persönlich habe auch am meisten Spaß, wenn die Sache sehr heikel und sehr schwierig ist. Wenn man vom Text weggehen kann und etwas Eigenes schaffen muss, was wiederum getreu ist, und hier fängt auch die richtige Arbeit des Literaturwissenschaftlers an. Man muss den Text interpretieren, man muss sicher sein. Es gibt natürlich zig Interpretationen, sogar in einem juristischen Text gibt es Interpretationen, sonst gäbe es keine Rechtsanwälte, vom Roman ganz zu schweigen. Man entscheidet sich für eine Version, das stimmt. Mulmig ist einem dabei nicht, man muss nur sicher sein, dass man tatsächlich darüber nachgedacht hat. Unangenehm ist es manchmal, wenn ein Lektor kommt und sagt: „Was hast du denn hier gemacht?“ Und wenn man das tatsächlich zu schnell gemacht oder etwas übersehen hat, dann ist das eine andere Sache, das ist schlimm. Aber wenn man sich tatsächlich darüber Gedanken gemacht hat und sich für eine der vielen Versionen entschieden hat, dann kann man das sehr gut und sehr gerne verteidigen.

BR Gut, wenn man etwas übersehen hat, wenn man Fehler macht, das sind dann diese Momente, ich weiß. Ich erinnere mich, ich habe einmal eine Kurzgeschichte von Louis de Bernières übersetzt, in der es um Katzenfutter ging, das jemand zu Pâtés verarbeitet hat, zu ganz exotischen Pâtés mit allerhand exotischen Ingredienzien. Unter anderem stand dann im Deutschen drin „Türkische Leber“, da haben sie also türkische Leber verarbeitet. Die Anglisten unter Ihnen werden lachen – *turkey liver* ist natürlich beileibe keine türkische Leber. Da wird man dann rot und denkt: Okay ... Ich möchte die letzte Frage anschließen, es geht um ein Zitat, und dazu wüsste ich gerne die Meinungen der beiden Übersetzer. Das Zitat stammt aus *Ich und Kaminski*, und es beschreibt zwei sich einander rechtwinklig treffende Spiegel, in denen durch die Reflexion des einen in dem anderen ein dritter entsteht, der die Dinge allerdings nicht verkehrt, sondern richtig herum zeigt. Ein ungeheuer komplizierter Effekt. Mich hat diese Stelle ans Übersetzen erinnert, zwei Spiegel, die irgendwie rechtwinklig zueinander stehen und ein drittes Bild erzeugen, das richtig herum gezeigt wird, aber doch etwas ganz anderes ist. Geht es Ihnen ähnlich oder ist das zu abgehoben?

JA Doch, also ich finde, das ist ein sehr aussagekräftiger Vergleich.

BR Gerade dieses Spiegelnde, nicht?

JA Ja.

BR Spiegeln, aber so spiegeln, dass es eben nicht seitenverkehrt ist.

JA Dass man das Original wiederfindet.

BR Gerade bei Daniel Kehlmann finden sich immer wieder Stellen, wo etwas verschwimmt, wo ein Riss in der Decke ist oder sonst wo etwas aufscheint, etwas anderes, das an den Rändern verschwimmt. Und gerade dieses An-den-Rändern-Verschwimmende ist für mich ein sehr schönes Beispiel für Übersetzung.

KK Da haben wir denselben Geschmack. Die Stelle aus *Ich und Kaminski* kann ich auch nicht vergessen. Man kann es auch auf andere Sachen anwenden. In dem Fall ist es wie die Psyche des armen Mannes, der in den Keller geht und die Bilder des Malers sucht und es geht dann noch viel weiter. Aber das kann man natürlich auch sehr gut für die Arbeit des Übersetzers nehmen. Was ich an dem Roman von Daniel Kehlmann reizend finde, ist, dass er an sich auch schon eine Interpretation des Übersetzens ist, weil man immer einem Fremden begegnet. Es ist kein Zufall, dass die Namen bei Kehlmann so komisch und so seltsam sind. Und damit bekommt man irgendwie – zumindest ich als Leser – das Gefühl einer Bedrohung. Es ist eine Welt, die ich doch nicht kenne, die doch nicht heimisch ist, die etwas verbirgt. Und dieses Motiv hat man überall, nicht nur in der *Vermessung der Welt*. Dieses Fremde in dem vermutlich Bekannten, Heimischen ist ein Leitmotiv, jedenfalls findet man es sehr oft bei Kehlmann. Und das kann man sehr gut auch als Parallele zur Arbeit des Übersetzers sehen.

BR Das Fremde im Bekannten, das finde ich sehr schön ausgedrückt. Eine letzte Frage an Daniel Kehlmann. Sie haben eben vor der Veranstaltung gesagt: „Nächstes Jahr will ich keine öffentlichen Veranstaltungen machen.“ Heißt das, Sie sorgen dafür, dass Ihre Übersetzer in Brot und Arbeit bleiben?

DK Ja, das ist doch eine große Verantwortung. Nein, es ist tatsächlich mein Plan, dass ich vielleicht mal wieder weiterkomme mit einem neuen Roman. Ich habe gerade vor einer Weile ein Theaterstück fertig geschrieben, das Juliette im Augenblick noch ein bisschen beschäftigt, aber so ein Stück ist nicht lang, da ist sie bald fertig. Das heißt, ich muss jetzt dann auch mal wieder einen Roman liefern.

KONSTANTINOS KOSMAS

Zur Rezeption Daniel Kehlmanns in Griechenland

Als der Athener Verlag Kastaniotis Ende November 2005 die Übersetzungsrechte für *Die Vermessung der Welt* erwarb und den Roman im Februar 2007 publizierte, wurde Daniel Kehlmann von der deutschen Presse bereits gefeiert und die Verkaufszahlen lagen im sechsstelligen Bereich. Seitdem hat sich der Roman zum Klassiker entwickelt, wie die Rezensionen weltweit, aber auch die Monographien¹, die Auszeichnungen² und die Gastprofessuren³ belegen, mit denen Kehlmann bedacht wurde.

Die deutschsprachige Kritik sowie der Autor selbst haben diverse Aspekte des Romans hervorgehoben. Um die Rezeption dieses und der zwei weiteren Romane (*Ich und Kaminski*, *Ruhm*), die ins Griechische übersetzt wurden, zu verfolgen, möchte ich nun einige der wichtigsten Aspekte untersuchen, um mögliche Parallelen und Unterschiede zwischen den Rezeptionen in beiden Ländern darzustellen.

In Deutschland fand *Die Vermessung der Welt* eine positive Resonanz. Historische Ungenauigkeiten bei den Biographien von Humboldt und Gauß sowie bei Realia, die allerdings eher in Leserforen und Leserbriefen thematisiert wurden, sind einige der wenigen Kritikpunkte (Daniel Kehlmann weiß von einigen beinahe anekdotischen Hinweisen zu berichten, wie etwa dem Brief eines Professors, der ihn darauf aufmerksam machte, dass

die Federung der Reisekutschen in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht so konstruiert war, wie sie im Roman beschrieben wird).

Auf schärfere Kritik stießen die Romane vor und nach der *Vermessung der Welt: Ich und Kaminski* wurde in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (26.4.2003) Collagenkitsch vorgeworfen, mittels dessen Kehlmann versuche, die Malerfigur auf die Realität zu beziehen. Härter traf es *Ruhm*, den Roman, auf den wohl so spannungsvoll gewartet wurde wie selten auf einen Folgeroman. Eine gewisse Oberflächlichkeit sowie ein biederer Menschen- und Erotikbild fand die *Frankfurter Rundschau* (16.1.2009) darin, und die *taz* (16.1.2009) war sogar beinahe entrüstet wegen des lockeren Umgangs mit Realitätskonzeptionen und ob des Humors, der auf Kosten der Figuren funktioniere, die zu Karikaturen verkommen würden; sogar mäßige Dialoge und schlechte Erotikszenen wurden *Ruhm* vorgeworfen.

Dennoch ist Daniel Kehlmann unbestritten einer der anerkanntesten deutschsprachigen Autoren. Seinem großen Roman *Die Vermessung der Welt*, begegnet die Kritik oft mit der Frage, ob das nun ein historischer Roman sei oder nicht (er sei es nicht, lautet der Schluss, da der historische Roman in Deutschland als trivial oder überholtes Genre gilt). Die Frage nach der Komplexität der Kulturen, danach, inwiefern der Roman ein Kommentar zum Deutschsein bzw. deutschen Wesen sei, findet sich in den Rezensionen fast genauso häufig wie die Begeisterung über den Humor, der ja meistens durch die unmögliche Übersetzung (im wahrsten Sinne des Wortes) eines deutschen Prototyps, des Alexander von Humboldt, nach Lateinamerika entsteht. Das Altern von Humboldt und Gauß (das auch als Scheitern ihrer Ambitionen gelesen wird) sowie die Leichtigkeit, sich mit den beiden Hauptfiguren zu identifizieren, werden gleichfalls betont. Als Gründe für den Erfolg des Romans, der einigen Rezensenten als verdächtig erscheint, auch wenn das nur in Nebensätzen anklingt⁴, werden etwa der Konjunktiv I angeführt, den Kehlmann durchgehend im Roman verwendet, die exzentrischen Figuren von Humboldt und Gauß sowie die nationalen Stereotypen.

Erst mit dem Erscheinen der *Vermessung der Welt* wurde Daniel Kehlmann auch in Griechenland wahrgenommen und seine Werke rezensiert.

Griechenland hat gut zehn Millionen Einwohner, und der Anteil der Leserinnen und Leser ist eher bescheiden, wie Studien des Nationalen Buchzentrums⁵, aber auch diverse Rezensionen⁶ belegen bzw. behaupten. Entsprechend bescheiden fällt auch die Anzahl, vor allem aber der Tiefgang der Rezensionen aus; Romane, die nicht aus dem angelsächsischen Raum kommen, haben es in Griechenland nicht leicht. Kehlmann kann man als einen der meist beachteten lebenden Autoren aus Deutschland bezeichnen, was Verkaufszahlen, aber auch Rezensionendichte angeht.

Obwohl Autoren wie beispielsweise Julia Franck, Ingo Schulze, Maxim Biller, Sven Regener, Christoph Hein oder Judith Hermann ebenfalls ins Griechische übersetzt sind, wird Kehlmann als der Autor schlechthin gefeiert, der die deutsche Literatur aus der Ecke des intellektuell Überfrachteten und Schweren befreie, wie etwa der Universitätsprofessor Vangelis Athanasopoulos in *Eleftherotypia* (1.6.2007) meint. Ihm zufolge wirft Kehlmann die Altlasten von Thomas Mann, Günter Grass und der „Theorien von Adorno“ über Bord und sucht im lateinamerikanischen magischen Realismus eine Alternative, um mit „teutonischer Akribie den deutschen Klassizismus“ (wie die Weimarer Klassik bezeichnet wird) darzustellen. Dem Rezensenten gefällt die Leichtigkeit des Romans, er möchte jedoch in seiner Rezension ausloten, ob das Buch deswegen an Tiefgründigkeit eingebüßt – und gleichzeitig an Verkaufszahlen gewonnen hat. Das kann er nicht bezeugen. Vor allem fällt ihm die plastische Charakterzeichnung positiv auf, wie etwa bei Humboldt, der sein emotionales Defizit durch die Peinigung seines Körpers auszugleichen versucht, oder die schleichende Melancholie: Auf der persönlichen Ebene würden die Protagonisten scheitern, und gerade weil ihnen „die Instrumente der Ausmessung ihrer selbst fehlen, greifen sie zu den Instrumenten der Vermessung der Welt“. Die Melancholie schleicht aber auch ins Kollektive; Athanasopoulos sieht im Abgang der

beiden Figuren, in ihrem Altern, schon die Überholung der Klassik von einem Schatten, der später zum Faschismus führen wird. Daher findet er die Wahl der Zeit, in der der Roman spielt, raffiniert. Die zeitlich entfernte Aufklärung sowie berühmte deutsche Persönlichkeiten gewährten die nötige Distanz zum „Gespenst der beiden Weltkriege“. Kehlmann, so der Tenor der Rezension, versuche ebenfalls die Welt zu vermessen, nicht nur auf der Erde oder im All, sondern auch in der Natur des Menschen.

Die angesehene Tageszeitung *Kathimerini* widmete der *Vermessung der Welt* ebenfalls eine längere Rezension (1.4.2007). Titika Dimitroulia Dimitroulia schätzt an der *Vermessung der Welt* die Charaktere und die Diskussionen über Wissenschaft und Philosophie, zumal sie ihrer Ansicht nach streckenweise an das absurde Theater erinnerten. Die „hybride Erzählweise“ aus direkter und indirekter Rede (hier bezieht sie sich wohl auf die griechische Übersetzung des Konjunktiv I) verleihe dem Text zusätzlichen Humor und gute Laune. Dieser erzählerische Charme sei für sie der Ausgleich dafür, dass die Unternehmung der wissenschaftlichen Vermessung der Welt im Roman zum Scheitern verurteilt sei. Etwas merkwürdig ist diese ausführliche Rezension freilich schon: Zwar wird Thomas Pynchons *Mason & Dixon* als Parallelektüre zur *Vermessung der Welt* erwähnt, hinzu kommt aber auch *Tristram Shandy*, und darüber hinaus werden Daniel Kehlmann und Benjamin Lebert als die beiden *enfants terribles* der neueren deutschen Literatur bezeichnet. Es ist insbesondere die Zeit, in der die Handlung angesiedelt ist, die es der Rezensentin angetan hat; Deutschland habe damals, schreibt sie, in den Natur- und Geisteswissenschaften eine Vorreiterrolle innegehabt. Die Wahl dieser Handlungszeit ist ihrer Meinung nach das Erfolgsgeheimnis des Romans. Doch auch wenn Autoren wie Lebert oder Kehlmann gut seien, gelinge es ihnen nicht, Ingeborg Bachmann oder Günter Grass „wie beabsichtigt“ zu übertreffen. Die Tiefgründigkeit und Komplexität der Gruppe 47 würden sie nicht erreichen, so das Fazit von Dimitroulia.

Dimosthenis Kourtovik, selbst ein angesehener Autor, beginnt seine Rezension in der Tageszeitung *Ta Nea* mit dem Konjunktiv I.

Mittels dieser grammatikalischen Form könne Kehlmann Distanz zu seinen Helden wahren. Dies geschehe jedoch nur scheinbar, denn im Grunde möge der Autor seine Hauptfiguren sehr.

Kourtovik betont ebenfalls die Wahl der Handlungszeit als sehr günstig, sein Tenor ist jedoch das Private: Beide Protagonisten können die Geheimnisse der Welt erforschen, doch nicht die eigenen. Als ironischen Kommentar sieht er das Lebensende der beiden Figuren. „Der Weltallreisende stolpert über die innerdeutschen Grenzen und der, der die Anden bezwang, scheitert an den Beamten des Zaren.“ Die Politik bestimmte nun ihr Leben, das Ende der Aufklärung würde so angedeutet. Auch wenn er die *Vermessung der Welt* ausführlich mit *Mason & Dixon* vergleicht, betont Kourtovik hauptsächlich den Reiz der Kontrastierung zwischen dem großen Werk von Weltrang und dem kleinen, bescheidenen und gescheiterten privaten Leben.

So weit in grober Zusammenfassung die wichtigsten Rezensionen, die neben einer Handlungsskizze wenig mehr als ein paar positive Worte boten, wahrlich etwas bescheiden für einen Roman, der mit über 10 000 verkauften Exemplaren eine sehr erfolgreiche Ersterscheinung eines jungen deutschen Autors in Griechenland darstellt. Dazu muss man sagen, dass die Besonderheiten des Romans, seine besonderen „deutschen“ Bezüge, die hierzulande einen identifikatorischen Wiedererkennungseffekt hervorrufen (z. B. Personen wie der Turnvater Jahn oder Goethes *Wandrer's Nachtlied*), in Griechenland einfach nicht funktionieren, und daher verlor der Roman in der kulturellen Übersetzung einiges von dem, was die deutschsprachige Kritik und Leserschaft besonders interessierte.

Kehlmann ist darüber hinaus dem Publikum in Griechenland auch als Person näher präsentiert worden. Die Literatursendung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens *Kerees tis epochis mas* („Die Antennen unserer Zeit“) hat ihn 2008 in Berlin besucht und ausführlich interviewt; im Mai 2009, als Deutschland Gastland der Buchmesse von Thessaloniki war, wurde Kehlmann zunächst in Athen, im ausverkauften Konzerthaus *Megaron Musikis*, dem

Publikum in einer Diskussion präsentiert (zusammen mit Santiago Roncagliolo und Niccolò Ammaniti) und kurz danach auf dem Messegelände mit dem gerade erschienenen Roman *Ruhm* vorgestellt.

Der publizistische Erfolg von Kehlmann sorgte dafür, dass der daraufhin ins Griechische übersetzte Roman *Ich und Kaminski* beste Startbedingungen hatte. In mehreren Rezensionen (u. a. Dimitra Roumpoulain in *Ethnos*, 4.10.2008, Popi Masouraki in *Kyriakatiki Eleftherotypia*, 16.3.2008, Manolis Pimplis in *Ta Nea*, 1.3.2008, Dimosthenis Kourtovik in *Ta Nea*, 2.8.2008) wurde das Buch grundsätzlich gelobt – sogar ausführlicher als *Die Vermessung der Welt*. Die Reife des Autors wurde mehrfach betont, die Schärfe und Lebendigkeit der Beobachtungen, die raffinierte Ökonomie seiner schriftstellerischen Mittel, aber auch die sein Vermögen, Brutalität der Massenmedien, die Kluft zwischen Moral und Kunstszene, die Vergeblichkeit und Leere des Erfolgs darzustellen, der Sarkasmus und Humor des Romans sowie seine sogar im Stakkato noch fließende Sprache.

Kourtovik sieht eine Parallele zwischen *Ich und Kaminski* und *Die Vermessung der Welt* darin, dass es hier ebenfalls um den Zusammenstoß zwischen der „Wahrheit der Welt und der Wahrheit über sich selbst“ gehe, und zwar insofern, als dass „jeglicher Erfolg keinen Sinn hat und die existenzielle Nacktheit hinterlässt, die er zu verhüllen versucht“. Pimplis kürt Kehlmann sogar zu demjenigen, der die Vorherrschaft der angelsächsischen Literatur durchbrochen habe, und präsentiert in einer ganzen Spalte einen Auszug aus dem Roman – was in der griechischen Presse eher selten geschieht. Die Kritik an den Netzwerken und Cliquen der Kunstszene wird fast in jeder Rezension erwähnt, amüsant kann man finden, dass die meisten Kritiker eine klammheimliche Schadenfreude darüber empfinden, die Kunstkritiker und generell die Kunstschaffenden derart durch den Kakao gezogen zu sehen. *Ruhm* wurde in Griechenland bereits drei Monate nach seinem Erscheinen in Deutschland veröffentlicht und ebenso euphorisch aufgenommen. Der autobiographische Akzent, der Autor

der Lebenshilfebücher als Karikatur von Paulo Coelho, die sehr überzeugend gezeichneten Charaktere, der dramatische Kampf zwischen Schein und Sein in einer schonungslos globalisierten Welt und der bittere Humor der neun miteinander verknüpften Geschichten werden fast durchgängig betont.

Manolis Pimplis (*Ta Nea*, 16.5.2009) kommentiert den Aspekt der „Vanitas“ des Ruhms, aber auch der Erzählkunst selbst; die Geschichten von Kehlmann seien genial miteinander verbunden. Vangelis Chatzivasilioi (*Eleftherotypia*, 15.8.2009) zeigt sich sehr beeindruckt von dem „multiprismatischen, multifokussierten und multipersönlichen Roman mit den gründlich gezeichneten Charakteren und dem zerfressenden, nahezu paralytischen Humor“. Aus den verschiedenen Personen des Buches entstehe das Bild einer zerrissenen und zerreißenen Menschenlandschaft, in der sich alles in einem Wechselspiel zwischen Schein und Sein hin und her bewege. Der Roman zeige seinen Autor als einen begabten Phänomenologen unserer Zeit; die Welt des beginnenden 21. Jahrhunderts werde bei Kehlmann als gewissermaßen vorbestraft konnotiert.

Die Rezeption von Daniel Kehlmanns Romanen in Griechenland kann insgesamt als sehr wohlwollend und neugierig beschrieben werden. Einen generellen Eindruck kann man nicht gewinnen – das ist auch nicht wirklich zu erwarten angesichts seiner vielschichtigen Romane und wäre zudem noch sehr früh für einen Schriftsteller, der nicht einmal vierzig Jahre alt ist. In den Kritiken zu allen drei Romanen wurden jedoch mehr oder weniger die gleichen Punkte betont – freilich nicht so ausführlich wie im deutschsprachigen Raum. Eine Besonderheit lässt sich aber feststellen: Sein erster Roman auf Griechisch, *Die Vermessung der Welt*, wurde vorsichtiger und mit einer Art Neugierde für das große Erfolgsbuch wahrgenommen – sehr positiv des Inhalts wegen, verhalten jedoch gegenüber dem Welterfolg. Kehlmanns weitere Talentproben und die internationale Anerkennung führten jedoch zu einer wachsenden Akzeptanz der Kritiker in Griechenland; was die später erschienenen Romane angeht, gab es tatsächlich kein

negatives Wort, außer in kleinen Nebensätzen, die den Publikumserfolg der *Vermessung der Welt* nicht so ganz verstehen wollten. Diese Bewunderung angesichts des Erfolgs führte wohl auch dazu, dass die wenigen kritischen Töne, die in Deutschland über Kehlmanns andere Romane zu lesen waren, in Griechenland keinerlei Entsprechung fanden. Man bekommt den Eindruck, dass Kehlmann die Kritik in Griechenland schon für sich gewonnen hat; denn, um zum Schluss mit den Worten Goethes etwas zu übertreiben: „Die Griechen, mehr als die Katholiken, verehren das Bild als Bild“. Und nicht zuletzt ist Daniel Kehlmann in den Zeiten der Beziehungskrise zwischen Griechen und Deutschen mit seiner weltläufigen Intelligenz und dem selbstironischen Humor einer der besten Botschafter seines Landes.

- 1 Markus Gasser: *Das Königreich im Meer*. Göttingen 2010; Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann*. Würzburg 2010; Gunther Nickel (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. Reinbek bei Hamburg 2008; hier S. 216–218 auch eine ausführliche Bibliographie bis 2008.
- 2 U. a. Thomas-Mann-Preis 2008, WELT-Literaturpreis 2007, Kleist-Preis, Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2006, Candide-Preis 2005.
- 3 Zuletzt in Köln, in deren Rahmen diese Publikation erscheint, an der FU Berlin/Peter Szondi Institut im SoSe 2011 (Samuel-Fischer-Gastprofessur, gemeinsam mit Adam Thirlwell), sowie an der Georg-August-Universität Göttingen, WS 2006/07.
- 4 Siehe dazu Klaus Zeyringer: *Vermessen*. In: Nickel (Hrsg.), *Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*, S. 79.
- 5 Siehe diverse Unterseiten bzw. Links in www.ekebi.gr.
- 6 Zum Beispiel die Artikel von Dimosthenis Kourtovik in der Tageszeitung *Ta Nea* vom 21.7.2007 und 5.12.2009.

How Does Newness Enter the World?

DISKUSSION MIT ARNON GRÜNBERG,
ISMAIL KADARE, ADAM THIRLWELL,
DANIEL KEHLMANN
UND GÜNTER BLAMBERGER

DISKUSSION IM SCHAUSPIEL KÖLN, 13. DEZEMBER 2010
Dolmetscherin Adam Thirlwell: Claudia Sárkány, Dolmetscher
Ismail Kadare: Joachim Röhm

GÜNTER BLAMBERGER Meine sehr verehrten Damen und Herren, mein Name ist Günter Blamberger, ich leite das Internationale Kolleg Morphomata, das heute der Hauptveranstalter ist. Und der Abend, zum dem ich Sie ganz herzlich begrüßen darf, steht unter dem Motto ‚How does newness enter the world?‘ – ‚Wie kommt das Neue in die Welt?‘ Das ist die Titelfrage und die erste Antwort gibt ein Gedicht des rumänischen Autors Marin Sorescu. Es beginnt so:

In sieben Tagen hat Shakespeare die Welt geschaffen.

Am ersten Tag machte er den Himmel und die Berge
und die Abgründe der Seele.

Am zweiten Tag machte er die Flüsse, Meere, Ozeane
sowie die übrigen Gefühle und gab sie dem Hamlet,
dem Julius Cäsar, der Kleopatra, Ophelia, Othello und anderen,
zu herrschen darüber mit Kind und Kindeskindern und
für alle Zeit.

Am dritten Tag rief er die Menschen samt und sonders zu sich
und lehrte sie die verschiedenen Arten von Geschmack.
Den des Glücks, den der Liebe, den Geschmack der Verzweiflung,
der Eifersucht, des Ruhms, bis keiner mehr zu vergeben war.

Siehe, da stellten sich auch ein paar Nachzügler ein.
Mitfühlend kralte sie der Schöpfer hinter den Ohren
und meinte, ihnen bliebe nun wohl nichts anders übrig
als Literaturkritiker zu werden und sein Werk
in Abrede zu stellen.

Ich ende hier besser.

Die zweite Antwort auf die Frage, wie das Neue in die Welt
kommt, gibt Goethe: durch ‚Literatoren‘. Literatoren, das sind Au-
toren, die zur Weltliteratur zählen und zwischen den Literaturen
der Welt vermitteln können, weil sie fähig sind, aus dem Eigenen
ins Fremde auszugehen, so wie Goethe selbst, als er sich im *West-
östlichen Divan* in persischen Gedichtformen und Denkbildern übte.

An der Universität zu Köln gibt es seit 2009 ein Center for
Advanced Studies mit dem nächsten rätselhaften Namen ‚Mor-
phomata‘, ein griechisches Wort, das Gestaltbildung und Gestalt-
werdung meint. Fellows aus aller Welt kommen in dieses For-
schungskolleg, um in künstlerischen Artefakten die Differenz von
Kulturen aufzuspüren – auch in der Weltliteratur natürlich. Es
gibt kein genaueres Medium des Kulturvergleichs.

Einmal im Jahr berufen wir einen international prominenten Schriftsteller als Literatur-Dozentur für Weltliteratur, die erste Poetik-Dozentur an der Uni Köln überhaupt, hat Daniel Kehlmann inne, dessen *Vermessung der Welt* in 40 Sprachen übersetzt und im In- und Ausland inzwischen 2,5 Millionen Mal verkauft ist. Kehlmanns Romane faszinieren ein Weltpublikum und seine Essays geben seine Faszination von Werken der Weltliteratur an die Leser weiter. Beides ist selten geworden in der deutschen Gegenwartsliteratur, die auch seltsam ruhig und selbstgenügsam geworden ist.

An der Verbindung von Agonalität und Kreativität, die jahrzehntelang das literarische Feld in Deutschland bestimmt hat, fehlt es derzeit, an einem katalysatorischen Streit zwischen Autorengenerationen und -programmen, mit wechselnden ausländischen Bündnispartnern. Wünschenswert wäre eine Literatur-Documenta, eine der Kunst-Documenta vergleichbare Veranstaltung. Eine Documenta für Literatur, die Tendenzen der internationalen Literatur differenziert und diskutiert, die die deutsche mit der internationalen Literatur auch kontrastiert und damit Zündstoff für eine neue Streitkultur liefert. Eine Versammlung der Literaturen also.

Der heutige Abend ist nicht als *pretest* für eine solche Documenta der Literatur gedacht, aber eines ist sicher: Daniel Kehlmann hat drei Autoren eingeladen, die den Ehrennamen Literatur alleamt ebenso verdienen wie er. Arnon Grünberg, Adam Thirlwell und Ismail Kadare – er wird sie Ihnen gleich vorstellen.

Aber gestatten Sie mir noch einen kurzen Dank vorweg, an das Schauspielhaus, an das Team von Rita Thiele und vor allem an Julia Wieninger, die die Texte heute lesen wird, an das Kölner Literaturhaus als Mitveranstalter mit Insa Wilke und Bettina Fischer, an das Team unseres Kollegs Morphomata um Ines Barner, an den WDR 5, der heute mitschneidet, und nicht zuletzt an das Bundesministerium für Bildung und Forschung, das diese Poetikdozentur gestiftet hat.

Und damit übergebe ich das Wort an Daniel Kehlmann.

DANIEL KEHLMANN Guten Abend, ich danke Ihnen, dass Sie alle gekommen sind zu diesem für mich sehr aufregenden Abend. Ich habe in diesen Tagen eine Poetikdozentur am Kolleg Morphomata inne, und zu den schönsten Dingen, die zu tun mir im Zuge dessen angeboten wurden, gehört, dass ich einige Autoren, die mich interessieren, zu einer Veranstaltung hierher einladen und sie hier präsentieren darf. Die drei Autoren, die heute hier sind, sind auch tatsächlich die ersten drei, die mir in dem Zusammenhang eingefallen sind, und ich freue mich, dass sie alle sogleich zugesagt haben.

Ich werde diese Vorrede sehr kurz halten, denn ich glaube, dass eine Vorrede oder eine Einführung vor literarischen Veranstaltungen ein Relikt aus der Prä-Wikipedia-Zeit ist, wo man dem Publikum lange Werk- und Preislisten vorliest, die in Wirklichkeit jeder, der sich dafür interessiert, innerhalb von drei Sekunden auf seinem Mobiltelefon nachschauen kann. Das werde ich also jetzt nicht tun, sondern ich sage Ihnen einfach, wen ich eingeladen habe.

Als erstes werden wir mit Arnon Grünberg sprechen, der 1971 geboren wurde und eine Vielzahl von Romanen – ich glaube, zehn Stück sind es inzwischen – geschrieben hat. Er ist Holländer, lebt aber in New York und ist wirklich ein Weltreisender und Weltbürger. Er ist ständig unterwegs – Sie können das auf seinem Blog nachverfolgen, auf seiner Website, wo ein kleiner Punkt auf einer Weltkugel Arnons augenblicklichen Aufenthaltsort markiert. Und worüber wir vielleicht auch noch sprechen werden, ist, dass er nicht nur ein wirklich bedeutender Schriftsteller, sondern auch ein Schriftsteller ist, der das Abenteuer sucht. Er war im Irak, er war in Afghanistan, er war Kriegsreporter, er hat sogar als – wie er es nennt – Zimmermädchen, also als Aufräumkraft in einem Schweizer Hotel gearbeitet – was unter Umständen noch gefährlicher war –, nicht einfach nur so natürlich, sondern um dann darüber zu schreiben. Er ist also ein Autor, der sich der Welt wirklich in vollem Umfang aussetzt und dabei noch faszinierende Bücher schreibt, und jemand, den ich auch persönlich sehr mag und sehr schätze.

Das Gleiche gilt für Adam Thirlwell, der – jetzt muss ich mit etwas Schrecken noch einmal nachschauen – tatsächlich 1978 geboren ist. Für mich beginnt jetzt die unangenehme Zeit, da die Autoren, die ich schätze, anfangen, jünger zu sein als ich. Das gefällt mir nicht, aber dem muss man ins Auge sehen. Adam wurde sehr früh – noch als Student – berühmt mit seinem Roman *Politics*, auf Deutsch *Strategie*, und soeben wurde die deutsche Übersetzung seines zweiten Romans *The Escape, Flüchtig*, veröffentlicht. Dazwischen hat er einen großen Essayband geschrieben, der hoffentlich auch bald auf Deutsch erscheinen wird, *The Delighted States*, in dem es vor allem um die Theorie und die Kunst der Übersetzung geht.

Und dann freut es mich ganz besonders, dass sozusagen als Ehrengast dieses Abends einer der wirklich großen Schriftsteller unserer Zeit zugesagt hat – Ismail Kadare –, der auf ein gewaltiges Gesamtwerk zurückblicken kann. Er ist der mit Sicherheit bedeutendste Schriftsteller Albaniens, aber, wie ich denke, auch der bedeutendste Schriftsteller des östlichen Europa in unserer Zeit, der 1936 geboren wurde und seither in ... nun ja, wir werden darüber reden. Ich halte ihn für den wichtigsten und interessantesten Chronisten der osteuropäischen Diktaturen und meine, dass sein Werk uns vielleicht auf eine eigentümliche und sehr eigenständig seltsame Weise mehr über das 20. Jahrhundert und seine Dunkelheit zu erzählen hat als das irgendeines anderen heute schreibenden Autors.

Aber damit genug der Superlative. Ich bitte jetzt Arnon Grünberg auf die Bühne. Und zur Einstimmung bitte ich Julia Wieninger, einen Ausschnitt – und zwar den Anfang – aus Arnons gerade auf Deutsch erschienenem Roman *Mitgenommen* vorzulesen.

Julia Wieninger liest aus Arnon Grünbergs *Mitgenommen* (Zürich 2010), S. 9-14, Textauszug hier auf S. 119

GESPRÄCH mit Daniel Kehlmann, Günter Blumberger
und Arnon Grünberg

DK Arnon, dein Roman *Mitgenommen* heißt im Original bzw. wörtlich übersetzt *Unser Onkel*. Ein anderer deiner Romane, der im Original wörtlich übersetzt den schönen Titel *Die Geschichte meiner Kahlheit* trägt, heißt auf Deutsch *Amour fou*. Was macht dein Verlag da Schreckliches mit den Titeln?

AG Na ja, da muss ich Diogenes doch etwas verteidigen. Der Verleger, den ich sehr schätze – Daniel Keel –, hat mir einfach gesagt: „Kahlheit geht in Deutschland nicht“ – und ich lebe ja nicht in Deutschland. Dazu kann ich nur sagen: Also in Holland geht es, warum denn dann nicht in Deutschland? Ist das nicht etwas seltsam? Aber wenn er das behauptet und auch die Lektorin sagt, das ginge nicht, die Leute mögen keine Kahlheit, das Buch würde sich nicht verkaufen, dann wäre es irgendwie nicht nur unhöflich, sondern auch eine Art von Überschätzung, wenn ich sagen würde: Ich weiß es besser.

DK Und *Onkel* mögen die Leute auch nicht?

AG Nein, es geht ja weiter. Ich habe ja auch ein Buch geschrieben, das auf Holländisch *Asylbewerber* heißt und auf Deutsch *Der Vogel ist krank*. Da hat man mir gesagt: „Asylbewerber hört sich an wie ein Sachbuch“, und: „Die Leute haben jetzt genug von dieser Problematik.“ Und der erste Satz dieses Buches lautet tatsächlich: „Der Vogel ist krank“ – sie haben also den ersten Satz genommen. Dann habe ich ein Buch geschrieben, das in Peru spielt, das heißt auf Holländisch *Das Äffchen, das nach dem Glück greift* oder so etwas Ähnliches. Aber da hat der Verleger gesagt: „Jetzt haben wir schon ein Buch mit einem Vogel, jetzt können wir nicht ein Buch mit einem Äffchen machen“, und deshalb heißt es auf Deutsch *Gnadenfrist*. Und jetzt kam ich mit unserem

Onkel und da hat der Verleger gesagt: „Onkel, Onkel, Onkel, das sagt den Leuten in Deutschland nichts ...“

DK ... aber *Mitgenommen*, das sagt ihnen offenbar etwas.

AG Na ja, wie gesagt, mein Übersetzer ist auch hier – Rainer Kersten –, der war damit einverstanden, ich war dann auch damit einverstanden. Ich hatte keine Lust, darüber zu streiten. Und du weißt das ja auch, in einem Vertrag steht: „Der ausländische Verleger darf nichts ändern, nur den Titel.“ Und manchmal passiert das dann.

DK Aber man darf sich schon ein bisschen fürchten. Einer deiner wichtigsten Romane, mit dem Originaltitel *Der jüdische Messias*, ist noch nicht auf Deutsch erschienen, also man darf wohl mit einer gewissen Beunruhigung den Titel erwarten.

AG Ja, aber vielleicht kannst du mir helfen und schreibst einen Brief an meinen Verleger und sagst, dass man diesen Titel nun wirklich nicht ändern sollte. Ich hoffe jedenfalls, dass der Titel nicht geändert wird, wenn das Buch endlich herauskommt.

DK Warum ist der Roman eigentlich noch nicht auf Deutsch erschienen?

AG Da gab es innerhalb des Verlags unterschiedliche Meinungen, ob das Buch in Deutschland erscheinen sollte und wann. Und ich bin Diogenes sehr treu. Daniel Keel hat mich um Geduld gebeten, also bin ich geduldig.

GB Sie haben Herrn Grünberg jetzt als unheimlich humorvollen Menschen kennengelernt, und mir ging es folgendermaßen: Ich habe zuerst *Tirza* gelesen, das ist ein wirklich erschütternder Roman, dann ein Interview, das Sie einer Moderatorin des NDR gaben, die sich – ähnlich wie Daniel – über Ihre wechselnden Berufe wunderte. Vom Zimmermädchen wußte sie nichts, sie hatte

‘Nothing ever happens to a novelist’ sagt Martin Amis.

DANIEL KEHLMANN

herausgefunden, dass Sie Masseur waren, und fragte dann: „Welche Ausbildung hat Sie denn dazu befähigt“, worauf Sie antworteten: „Soll ich Sie nachher massieren?“ Ihre Bücher aber, siehe *Tirza*, haben nicht diesen gelassenen Witz. Wir haben soeben den Anfang des Romans *Mitgenommen* von Julia Wieninger gehört. Es gibt die schöne Vorstellung, dass jedem Anfang ein Zauber inne wohne. Hier dagegen wird der Leser von Anfang an schockiert: Wir sind in einer Diktatur in Lateinamerika, es ist nachts, ein Paar, als Dissidenten verdächtigt, wird von Soldaten aus dem Schlaf gerissen und im Ehebett erschossen. Der Anführer der Truppe, ein Major, nimmt das verwaiste Kind zu sich nachhause, weil er selbst keine Kinder zeugen kann, in der Hoffnung, seiner Frau damit einen Gefallen zu tun. Diese lehnt das Kind total ab, und dieses erste Kapitel ist nur der Anfang aller Schrecken. Der Roman ist unerbittlich, er ist konsequent darin, dass er trostlos ist. Nur ab und an gibt es Hoffnungsmomente, kleine Gesten der Menschlichkeit. Die Haushälterin des Majors spendiert dem entführten Kind einen Kuchen, als es flüchtet, der Major findet vor seiner Hinrichtung einen kleinen Freund, der ihm Brot gibt. Aber letztlich ist der Roman ohne jede Hoffnung, selten ist die Gelassenheit, der Witz, der Distanz zu spüren, mit denen Sie hier als Interviewpartner beeindrucken.

AG Ich glaube, es ist nicht unbedingt der Auftrag eines Schriftstellers, Hoffnung zu verbreiten. Er sollte nicht unbedingt Hoffnung in sein Buch bringen, wenn er keinen Grund dafür sieht. Und wie Sie schon gesagt haben, es sind nicht nur Unmenschen, es ging mir auch nicht darum, zu zeigen, wie unmenschlich die Menschen sind, eher wie schwach. Und ich glaube, ein Roman ist ja auch ein Experiment. Man denkt sich aus, was wäre wenn, und da gibt es eine gewisse Konsequenz. Das eine führt zum anderen. Und dann kann man nicht sagen, jetzt wird es zu schwarz, jetzt muss ich die Richtung ändern. In dieser Hinsicht sollte der Schriftsteller so neutral sein wie ein Wissenschaftler. Ich bin kein Wissenschaftler, aber da geht es ja auch darum, herauszufinden,

was wahr ist und was nicht wahr ist oder was nicht stimmt. Und ein Wissenschaftler wird sich auch nicht fragen: Ist das, was ich gerade herausfinde, gut für die Menschheit oder macht es der Menschheit Hoffnung? Es geht ihm darum, zu zeigen, was ist. Und in gewisser Hinsicht kann man sagen, dass der Schriftsteller, der Romane schreibt, mit anderen Mitteln dasselbe versucht. Und deshalb war diese Frage, ob es genug Hoffnung gibt oder nicht, für mich gar nicht wichtig. Und im Grunde finde ich, dass Hoffnung auch gefährlich sein kann, dass Hoffnung nicht nur etwas Hoffnungsvolles ist, dass man sich selbst damit auch betrogen kann und dass man vielleicht Sachen tut, weil man gerade Hoffnung hat, oder dass man durch Hoffnung, durch diesen Glauben an etwas, das es vielleicht nicht gibt, einfach auch falsche Entscheidungen trifft.

DK Aber die Sache hat ja, glaube ich, auch eine formale Seite. Wenn ich auf deine Bücher – soweit ich sie kenne – zurückschaue, scheint mir eine Art Linie oder eigentlich zwei Linien darin erkennbar. Vielleicht siehst du das ganz anders, aber ich würde es gerne so beschreiben, dass es von dir die wilden und die reservierten Bücher gibt. Es gibt zum Beispiel Bücher wie *Statisten*, das ist einfach ein unglaublich burleskes, komisches Buch, in dem die Handlung nur so dahinpurzelt, möchte man sagen. Und dann auf der anderen Seite eben Bücher wie *Tirza* oder auch *Gnadenfrist*, die im Erzählton von einer ganz ruhigen, distanzierten Reserviertheit sind. Und das sind dann eben auch die eher hoffnungslosen, die eher dunklen Bücher, in denen sich das auf gewisse Weise aber gerade nicht im Erzählton spiegelt. Und *Mitgenommen* scheint mir fast eine Art Synthese zu sein. Es ist im Erzählton ungeheuer reserviert und im Inhalt natürlich eigentlich das wildeste Buch. Siehst du auch diese Logik in deinem Werk oder kannst du dich damit gar nicht anfreunden?

AG Nein, man betrachtet das eigene Werk ja selbst immer ganz anders. Aber ich sehe da durchaus eine Logik. Und vielleicht gibt

es da ja auch eine Entwicklung, denn *Statisten* habe ich 1997 geschrieben und die anderen Bücher 2004, 2006, 2008 und 2009, also eher später. Als du das gerade sagtest, hatte ich plötzlich den Gedanken, vielleicht bin ich dunkler geworden. Ich würde das gerne bestreiten, aber plötzlich hatte ich die Angst, dass das vielleicht so sein könnte.

DK Aber distanzierter bist du geworden im Ton, oder? Das scheint mir ziemlich eindeutig.

AG Stimmt. Ich glaube, wenn man einen Burleske-Roman wie *Statisten* schreibt, dann braucht man die Distanz nicht, aber wenn man wirklich in den Schrecken hineingeht – wenn man das so sagen kann –, dann kann man das tatsächlich nur tun – und vielleicht ist das auch eine ethische Frage –, wenn man als Erzähler oder als Schriftsteller distanzierter bzw. zurückhaltender ist.

GB Das ist ja vielleicht auch die große Kunst. Man liest einen Roman wie *Mitgenommen*, der im Übrigen 750 Seiten hat, wirklich in einem durch, mit atemloser Spannung, weil es überwiegend so reportagehaft, sachlich, lakonisch erzählt ist, ohne Deutungen anzugeben. Also Sie ‚gründeln‘ nicht, was ja so typisch deutsch wäre, dass Sie bei einer solchen Thematik Psychologie betreiben, sondern Sie führen einfach vor. Und deswegen muss man als Leser andauernd mitdenken, man ist ständig involviert. Und dieser Ton wird im Grunde durchgehalten bis auf eine Stelle, da wird es dann tatsächlich auf eine andere Weise distanziert und humorvoll, das hat mich total an Lubitsch erinnert – nach wenigen Seiten, wo der arme Major, der dieses Kind mitnehmen muss, weil er selber nicht zeugungsfähig ist, von seiner Frau, die dieses Kind gar nicht will, betrogen wird, und zwar mit dem Vorgesetzten, der ihn dann nachher auch in eine aussichtslose Kriegssituation schickt, sodass er umkommt. Und da gibt es eine Szene – das ist wirklich purer Slapstick, das ist *sophisticated comedy* –, da gibt

es eine Fellatio zwischen der Ehefrau und diesem Obersten oder Generalleutnant – ich war nie beim Militär –, der ständig während dieser Fellatio politische Parolen von sich gibt. Das ist ein solcher Bruch im Roman, der kommt nur einmal vor.

AG Stimmt, ja.

GB Einmal erlauben Sie sich also die Freiheit, die Militärdiktatur einfach lächerlich zu machen, zu verspotten, wie Lubitsch in dem Film *Sein oder Nichtsein*.

AG Ja, ich glaube, ich hatte auch das Bedürfnis, als Schriftsteller etwas einzuatmen oder selber zu lachen. Und das war für mich die geeignetste Stelle. Das war für mich im Übrigen auch ganz logisch, weil es eigentlich auch eine Einführung in diese Figur des Generalleutnants ist, denn es ist zwar nicht unbedingt Slapstick, aber die Figur eignet sich irgendwie dafür, sie ist so übertrieben. Und ich habe solche Leute auch getroffen. Es ist also eine Übertreibung, die nicht nur aus mir kommt, sondern auch aus den Menschen selbst. Da musste ich einfach mitspielen und ich glaube, Humor steckt immer in einem Roman. Sogar bei Dostojewski findet man diese Ironie oder einen Scherz. Der Roman ist eigentlich dafür gemacht. Ich habe diese Stelle zufällig auf einer Lesereise in Deutschland gelesen, und am Anfang war ich ängstlich, aber dann habe ich es am Ende doch gelesen, und die Leute haben sehr gelacht. Und dann habe ich mich getraut, es noch einmal zu lesen, und ich habe es dann in Belgien gelesen und da hat keiner gelacht. Nach der Lesung kam eine Frau zu mir und sagte: „Also, ich war auch mit so einem Typ zusammen“, und ich dachte, vielleicht sind ja noch mehr davon hier gewesen, und ich dachte, ich hätte begriffen, warum die Leute nicht gelacht haben ... aber nein. Um Ihre Frage zu beantworten: Ich glaube, man braucht auch als Schriftsteller – man lebt ja sehr lange mit einem Buch – eine Stelle, an der man loslassen kann. Und das war in diesem Buch der logische Platz dafür.

DK Aber es gibt natürlich auch einen sehr dunklen, doch wirk- samen Humor auch in der Beschreibung dieses Major Anthony und seines Realitätsverlusts, der glaubt, wenn man die Eltern ei- nes Kindes umbringt und dieses Kind dann der eigenen Frau auf- zwingt, hat man Familiengründung betrieben. Das wird in einer solch kühlen Genauigkeit geschildert, dass es zwar unerträglich ist, aber gleichzeitig auch lustig. Und dieser Major Anthony bringt mich zu der Frage: In deinen letzten Büchern – so habe ich das Gefühl – entsteht eine Art auf unterschiedliche Weise wiederkeh- render Grünberg-Held, wenn man es so nennen will. Ich den- ke da zum Beispiel an *Gnadenfrist* oder natürlich an Hofmeister in *Tirza* – für mich eine der großen, wirklich überzeugenden Schöpfungen eines Wahnsinnigen in der Gegenwartsliteratur. Und ich finde vieles von Hofmeister in Major Anthony wieder, nämlich dass man es eigentlich mit einem vollkommen verstörten, wahn- sinnigen Menschen zu tun hat, der aber durch ganz strikte Einhal- tung von gesellschaftlichen Regeln irgendwie funktionieren kann und sein Leben unter Kontrolle hält und fähig ist, einigermaßen unauffällig zu leben, bis es plötzlich nicht mehr geht und er dann doch sehr auffällig wird. Aber diese Figur kommt immer wieder in deinem Werk vor. Jetzt kannst du natürlich sagen: „Ja, das ist halt so“, aber hat das einen Grund oder ist dir das bewusst?

AG Nein, ich finde solche Figuren einfach unheimlich interessant. Und ich finde auch die Frage, was normal ist und was nicht, sehr interessant. Du hast ja gerade schon gesagt: „Normal ist eigent- lich, wenn man sich so benimmt, dass man für die andere Person normal ist“. Wenn die anderen Leute denken: Du bist normal und ich bin normal, dann sind wir das.

DK Es sind Figuren, die sich Normalität sozusagen ständig kon- struieren müssen.

AG Ja, aber ich würde sagen, in gewisser Hinsicht konstruieren wir alle Normalität oder zumindest die meisten von uns.

DK Natürlich.

AG Und das finde ich auch das Beängstigende und zugleich Faszii- nierende, dass diese Konstruktion von Normalität viel zerstörba- rer ist, als wir denken. Und für einen Schriftsteller ist dann noch ein anderer Punkt faszinierend: Was geschieht, wenn dieses Ge- bäude von Normalität, diese Konstruktion zerfällt, was ist dann? Darüber habe ich auch noch nicht alles geschrieben, ich finde das noch immer spannend und wichtig.

DK Aber in gewisser Weise sind Schriftsteller ja oft auch auf ver- schiedene Weise harmlosere Varianten dieser Hofmeister- oder Major-Anthony-Typen, also Leute, die im Leben ganz gut funktio- nieren können, die aber dann plötzlich mit Büchern auftauchen, die sich oft auf eine ganz seltsame Weise gar nicht in Einklang bringen lassen mit der äußeren Person. Übertreibe ich jetzt oder würdest du dem zustimmen?

AG Du meinst, es gibt zwei Variationen bzw. mehrere, aber bei einer davon zerbricht diese Normalität, diese Konstruktion, aber man kann trotzdem noch harmlos sein?

DK Ja.

AG Also, nicht jeder Wahnsinn führt zu ...

DK Natürlich, die harmlosen Varianten meine ich, ja.

AG Das stimmt. Aber irgendwie würde ich auch sagen, ich hatte und habe das Gefühl, dass diese Zeit nicht so harmlos ist. Wenn solche Leute zerbrechen, sind sie irgendwie auch ein Spiegel der Realität der Welt, in der wir leben. Und ich glaube, an diesem Punkt – nicht nur 2010, denn das ist so eine Entwicklung – ist es nicht so harmlos. Bei diesen Leuten, die zerbrechen oder die Angst haben zu zerbrechen, finde ich es einfach wichtig, diese

äußere Konsequenz wirklich weiter zu denken. Und ich würde sagen, da gibt es doch diese Versuchung, nicht harmlos zu sein – auch in meiner Phantasie. Ich finde das spannend, aber ich sehe das auch in Zeitungen, im Fernsehen, um mich herum. Man hat das Gefühl, Harmlosigkeit bedeutet ja auch – denken wir, und vielleicht mit gutem Grund –, dass man irgendwie bedeutungslos ist. Wenn ich über dich sage: „Ach, der Kehlmann ist harmlos“, das ist doch schrecklich. Ein harmloser Mensch, das ist eine Beleidigung.

DK Aber Hofmeister möchte schon harmlos sein, oder?

AG An sich schon, er will respektiert werden. Bei Major Anthony geht es ja nicht darum, harmlos zu sein, er funktioniert ja in einem ganz anderen System, er ist in einer Kriegssituation und Hofmeister – in meinem Roman *Tirza* – ist in Amsterdam, dort herrscht Frieden und er hat sich selbst und seine Gefühle nicht mehr im Griff.

GB Vielleicht darf ich doch mal an dieser Harmlosigkeit zweifeln, denn wenn ich das Verhältnis der Figuren zum Tod und zum Töten betrachte, dann ist das sehr radikal, auch realistisch. Sie haben ja in Afghanistan und im Irak als *embedded journalist* gearbeitet, und das merkt man dem Buch sehr stark an, finde ich, dass Intensität eigentlich immer mit dem Tod oder mit dem Töten zu tun hat. Das erinnert mich an Heideggers Todesphilosophie. Heidegger war Militärwetterwart, er hatte die Winde zu berechnen und dafür zu sorgen, dass die Kugeln, die von der hinteren Frontlinie aus losgeschossen wurden, über die eigene Avantgarde hinwegflogen, die dem Feind entgegenlief. Von daher seine berühmte Formel, dass man in den Tod vorlaufen müsse, um ein Dasein in Eigentlichkeit zu gewinnen. Im Eingedenken an die eigene Sterblichkeit wird gewissermaßen Gerichtstag über das eigene Leben gehalten, Schein vom Sein getrennt. Vom Tode her, vom Töten und Sterben, leiht sich auch Ihr Roman also die Intensität, oder? Und am Ende wird auch das Mädchen Lina, das so grausam

seinen Eltern entrissen wurde, zur wahren Tochter ihres Adoptivvaters, zur Schießkünstlerin und Waffenhändlerin, warum?

AG Stimmt, aber sie ist ja auch eine Überlebenskünstlerin, könnte man sagen. Man könnte sogar sagen, der Preis des Überlebens ist der, dass das Überleben nicht immer eine harmlose Sache ist – man wird ja auch „angestochen“ vom Feind. Sicher, ich hätte dieses Buch ohne meine Besuche im Irak und in Afghanistan nie geschrieben, und ich hatte auch das Gefühl, dass es nach diesen Besuchen irgendwie verrückt wäre, eine Komödie zu schreiben, die von zwei Geliebten in einer Stadt in Amerika oder Holland oder Frankreich handeln würde. Ich hatte das Gefühl, ich musste etwas mitmachen, vielleicht auch, weil die Eindrücke mich irgendwie nicht losließen. Und Sie haben Recht, das Töten ist nie harmlos, und das ist auch eine der Anziehungskräfte der Armee – jedenfalls für die Leute, die ich in der holländischen und amerikanischen Armee gesprochen und gefragt habe, warum Sie das machen. Da war die Spannung und fast die Sucht, das wieder zu erleben, ein wichtiger Grund. Es gab sogar einen Offizier, der mir gesagt hat: „Ich war noch nie so glücklich wie zu dem Zeitpunkt, als Leute auf mich geschossen haben.“

GB Als Leser hält man Ihre Sterbe- und Todesszenen manchmal kaum aus. Über fünf oder sechs Kapitel und 100 Seiten hinweg stirbt Major Anthony, besser: Er wartet auf seinen Tod, hinabgelassen in einen tiefen Brunnen und zum Vergessen bestimmt. Das erinnert an Krzysztof Kieslowskis Ein kurzer Film über das Töten, der Sterben und Tod auch so quälend lang zeigt, anders als Filme sonst, die das Töten, den Tod, das Sterben nur kurz zeigen. Sie durchbrechen wie Kieslowski alle Barrieren der Immunisierung. Das ist Absicht, natürlich?

AG Sicher.

GB Für den Leser ist das schwer erträglich. Man wartet und wartet ...

AG Nein, es gab verschiedene Gründe dafür, und Sie haben die meisten Gründe genannt. Ich hatte das Gefühl, wenn man es von der Leserseite her betrachtet, von der Identifikation her, ist der Major eine schwierige Figur, und ich wollte unbedingt, dass der Leser sich an diesem Punkt – obwohl er ganz und gar nicht unschuldig ist – mit ihm identifiziert. Und das konnte ich nur machen, indem der Tod so beschrieben wird, wie ich glaube, dass er sein kann, oder indem der Tod nicht leicht gemacht wird. Und gleichzeitig waren auch diese Erfahrungen und meine Gespräche mit dem Militär wichtig und bei den Leuten dort im Krankenhaus. Ich habe so oft gehört, wie lange es dauert, bis man weiß, dass jemand nicht mehr zu retten ist, und wie lange eine Person dann noch lebt. Und ich wollte auch unbedingt schießen – denn als *embedded journalist* darf man ja nicht schießen und ich hatte noch nie geschossen und ich war auch wie Sie nie in der Armee –, und dann habe ich in Österreich einen Herrn gefunden, der für die Polizei arbeitet, in einer Antiterrorereinheit, und dort Übungen abhält. Er sagte: „Na ja, wenn Sie Schriftsteller sind, Sie scheinen harmlos zu sein, ich gebe Ihnen die Möglichkeit.“ Und er hat mir auch gesagt, das, was man in Filmen sieht, dass man nämlich schießt und jemand ist tot, das stimmt nicht, denn sogar wenn man das Herz trifft, lebt der Getroffene und kann noch 30 bis 60 Sekunden handeln. Die einzige sichere Methode – und er hat mit einer unglaublichen Distanz gesprochen, was mich völlig faszinierte – sei ein Schuss durch den Kopf, aber das sei sehr schwer und es gelinge fast nie, und alles andere sei niemals hundertprozentig sicher. All diese Informationen zusammen haben mich dann dazu gebracht, das so zu schreiben. Ich kann nicht sagen, dass das die schönsten Seiten sind, und es war sicher am schwierigsten, diesen Part zu schreiben, doch am Ende sind es auch die Seiten, mit denen ich eigentlich am zufriedensten bin.

DK Aber hat dich das angegriffen? Es mag ja eine kitschige Frage sein, aber fühltest du dich durch die Arbeit daran – die ja doch wahrscheinlich über viele, viele Tage und Wochen gegangen ist – angegriffen?

AG Nein. Sicher, das mag eine kitschige Antwort sein, aber man weint dann auch. Man wird ja eigentlich doch auch mitgenommen vom eigenen Stoff, und man arbeitet ja Tage und Wochen daran, und man lebt mit dieser Figur und dann kommen auch Emotionen hoch, sicher.

DK Mich würde noch die Perspektive von Lina interessieren. Es gibt ja Kapitel, die aus der Sicht von Lina erzählt sind, und sie ist zu Anfang wirklich noch ein ziemlich kleines Kind. Ich war ungeheuer beeindruckt davon, denn es ist eigentlich ein klassisches Lehrbuchbeispiel für personale Erzählhaltung. Also, man hat einen Erzähler, der in der dritten Person erzählt, der aber die Welt in dem Moment eigentlich durch die Augen des Kindes sieht. Das ist hier unglaublich gut gemacht und überzeugend und fein widergespiegelt, wie ein so kleines Mädchen die Welt sieht und was für Gedanken ihr kommen, was sie versteht und was sie nicht verstehen kann. Es ist schon eine sehr beeindruckende Leistung an Identifikation. Du hast also offenbar wirklich ein sehr klares Gefühl dafür, wie Kinder denken, wie Kinder reagieren, was in ihnen vorgeht. Gleichzeitig gibt es natürlich zumindest in *Tirza* und in *Mitgenommen* das Motiv, dass der alleräußerste Wahnsinn sich in einem fanatischen Kinderwunsch manifestiert. Also, dein Verhältnis – nicht zu Kindern, das wäre eine kitschige Frage –, sondern zur Perspektive des Kindes, dazu, wie Kinder sind, das würde mich interessieren.

AG Ja, ich hatte Angst, dass diese Kapitel, die aus der Sicht von Lina geschrieben sind, irgendwie zu viel Kinderbuch sind oder werden könnten. Am schwierigsten oder wichtigsten fand ich, dass man glaubwürdig das Kind sieht, also Lina, und auch, wie Lina die Welt sieht, und dass es gleichzeitig doch kein Kinderbuch wird. Dass man nicht als Leser das Gefühl hat, der Autor setzt sich jetzt auf seine Knie und beschreibt die Welt so, wie er denkt, dass eine Sechsjährige diese sieht. Aber das Kind ist ja in unserer Welt auch ein Symbol für Unschuld. Kinder sind durchaus unschuldig, aber es gibt ja auch eine ungeheure Neugier und auch Börsartigkeit bei

Kindern, was ich faszinierend finde. Ich bin öfter in Südamerika gewesen – auch für diesen Roman – und habe dann versucht, diese Straßenkinder zu beobachten, und man kann in vielen Ländern einfach mit diesen Kindern sprechen. Ich hatte einen Dolmetscher dabei, und wenn man denen etwas zu trinken oder zu essen gibt, dann sind die – so hatte ich das Gefühl – ziemlich offen. Dabei habe ich dann auch diese merkwürdige Kombination aus tatsächlicher, völliger Naivität und Kindlichkeit gespürt und gleichzeitig eine Art Erwachsenenheit und eine Art Zynismus, die mir fast überlegen war. Da gab es eine Weltanschauung, die ich in gewissen Punkten fast klüger fand oder zumindest ganz logisch und konsequent und ohne Hemmung, ohne Frage. Verstehst du, was ich meine?

DK Ja, ja.

AG Diese Mischung fand ich interessant. Und die habe ich dann auch in Lina hineinzuschreiben versucht.

DK Abschließend würde ich dich gerne noch fragen, eben auch als ein Bewunderer deines wirklich wahnsinnig lustigen frühen Buches *Statisten*, ob deine Romane weiterhin so düster bleiben oder auch wieder so komische Bücher wie *Statisten* kommen?

AG Mein letztes Buch, das im Oktober in Holland erschienen ist, heißt *Haut und Haar* – ich weiß nicht, wie es einmal auf Deutsch heißen wird –, und ich wollte nach *Mitgenommen* unbedingt ein Buch schreiben, über das ich selbst wieder lachen kann. Also ich würde nicht sagen, dass es sich um eine klassische Komödie handelt, denn am Ende kommt das Grauen dann doch wieder hinein – das passiert einfach –, aber ich würde es doch eine Komödie nennen. Es ist also nicht vorbei mit den lustigen Büchern.

DK Dann freuen wir uns darauf, aber ich fürchte, auf den Titel werden wir uns nicht freuen können – wir werden sehen. Vielen Dank, Arnon. Der nächste Autor, Adam Thirlwell, wird mit einer

Dolmetscherin hier sein, das ist Claudia Sárkány und ich bitte beide jetzt auf die Bühne. Und ich bitte Julia Wieninger, uns den Anfang des Romans *Flüchtig* vorzulesen.

Julia Wieninger liest aus Adam Thirlwells *Flüchtig*
(Frankfurt/M. 2010), S. 11–13, Textauszug hier auf S. 123

GESPRÄCH mit Daniel Kehlmann, Günter Blumberger
und Adam Thirlwell

DK Adam, du machst in diesem Roman etwas ganz Erstaunliches und eigentlich extrem Paradoxes: Du schreibst einen Bildungsroman. Das ist eigentlich eine Gattung, die sehr stark in der deutschen Tradition des Romans steht, aber es ist der Bildungsroman eines alten Mannes. Kann man das Buch so beschreiben und wie kommt man auf etwas so Paradoxes?

AT Yes, I had this idea of a Bildungsroman for a very old person—which was based on my mischievous idea that at no point in anyone's life did a person ever reach maturity. Even a 78-year-old man is a child trying to grow up. That was the basic joke, or experiment, of this book. I always want with a novel to discover new aspects of the comical. And I think the particular aspects of the comical that always interest me are dark, or malign. That was the tone I wanted with this picture of an old man still trying to kind of grow up, still trying to escape from something: his life, as it were. I wanted it sad and melancholic at the same time as comical. But I suppose we should add that I don't think he does grow up by the end of the novel. So it's a failed Bildungsroman—like every accurate Bildungsroman.

GB Failed Bildungsroman, das ist wohl zutreffend. Der Anfang ist ja schon stark: Ein 78-jähriger Mann steht eineinhalb Stunden im

Schrank und beobachtet ein Paar ohne jeden Mucks beim Beischlaf, was ja schon eine Leistung ist. Er ist total viril und war es offenbar sein Leben lang, was sich auch an der Anzahl der Frauen ablesen lässt, an die er sich erinnert. Der Roman setzt sich ja aus den Erinnerungsfragmenten dieses alten Mannes zusammen. Aber er erzählt nicht selbst davon, ein anderer tut es für ihn, der Ich-Erzähler, der den Mann drei Kapitel nach dem Schrank-Auftakt trifft, als er inzwischen 88 Jahre alt ist. Man begreift nicht so recht, warum es diesen Erzähler braucht, wie er mit dem Leben der Hauptperson zusammenhängt. Er tritt nur dreimal im Roman auf, er ist kein Kommentator, der uns den Charakter des Helden aufzuschließen hilft wie früher die auktorialen Erzähler des Bildungsromans. Warum also gibt es ihn überhaupt?

AT Well, I think there are two strands of what I want to say. I think I often feel it's a form of honesty (or, I suppose, self-obsession ...) to open out the novel as a form by 90 degrees, and include oneself as a narrator. It allows for a whole new range of humiliations and comedies.

GB Sind Sie ein unzuverlässiger Erzähler?

AT I think every narrator is an unreliable narrator ... But I think the further interest of presenting this character was that I like to gain in how far a story can approach reality: either this narrator was me—and in that sense then the character I was describing, Haffner, became a real person too; or if you believed that Haffner was fictional then it made the narrator fictional, so it turned me into fiction. And I was wanting this ambiguity because—in relation to trying to describe a life story, I think I wanted to break down the idea of what it means to know a character. I suppose this is partly related to the title: I saw this character as being in flight, partly from a whole history but also from me, from the novelist. I always have that sense when I'm writing a novel, as if I'm sort of trying to catch up with the character: like Pushkin with Onegin. And so the way it related to

the Bildungsroman, to the idea of trying to describe a life story was that it would become difficult for the reader, as it would be for the narrator, to know what was real and what was not. And then further: what was the past and what was the present. That was the deep urge of this novel. To perform a kind of time travel. So time would start getting broken down as well. So for me, the metafiction of it, as it were, the game of it—it was all to try to make the thing more real.

DK Ich muss dazu sagen, dass ich besonders fasziniert und beeindruckt war von diesem seltsamen Erzähler und diesem Experiment, das darin besteht, dass man eigentlich einen auktorialen Erzähler zu haben glaubt, der aber dann plötzlich an bestimmten Stellen des Romans auftritt und sich mit seinem Helden trifft, einmal sogar in der Sauna – eine ganz wunderbare Szene. Und man ist ganz verstört und verwundert in diesen Momenten, weil man das nicht einordnen kann, aber wie ich finde, auf eine sehr erheiternde Art, die die Frage, was Erzählposition überhaupt ist, in Frage stellt. Also, eine meiner Lieblingszutaten des Romans ist dieses Spiel mit der Erzählerfigur.

AT Well, in *Politics*, my first novel, there was a much more exhibitionist narrator who was constantly orchestrating what was going on. Which I think was a way of trying to compromise myself—morally, and fictionally,—as much as possible. There is always a gap when you use the word 'I'. It's never possible for the reader to map the 'I' in a novel onto the novelist herself. There is always a space of deniability. Although I once found myself testing this to an uncomfortable limit. I was giving a reading from *Politics* and had forgotten that, in the passage I had chosen, the narrator suddenly announces that the next event in the story is a blow job, and adds, for the reader, his opinion that, speaking for himself, he always thinks that a blow job is a good thing. When I wrote that, at my desk, on my own, this seemed elegantly funny. But as I read it out loud, I suddenly started to blush—terrified that this distance between me as a novelist and as narrator was in danger

of disappearing ... So I think in *The Escape* there was a slightly different game going on—not so much with compromising myself morally, as in *Politics*—but compromising myself as a novelist: to show that the boundary between what was real and what was not was incredibly difficult to locate.

DK Aber es ist ja auch ein Buch über das 20. Jahrhundert. Es heißt nicht ohne Grund „Haffner’s century“, und „Haffners Jahrhundert“ wird ja mehrmals, glaube ich, gesagt, und ich lese es doch richtig, dass es auch ein Versuch ist, das merkwürdige und schreckliche 20. Jahrhundert von einer ganz ungewohnten Randperspektive aus zu spiegeln?

AT Yes, it’s interesting—I was just thinking of it backstage, when you were mentioning Lubitsch’s *To Be or Not to Be*. In fact, the names of all the minor characters in *The Escape* are taken from the cast list of *To Be or Not to Be*. And this was a deliberate homage, because that kind of humor about the darkest things was something I wanted to adopt as my own. We’re so used to the idea that history and politics are the defining machine of the twentieth century. And I wanted to try to invert that: so that you would see a character desperately trying to refuse the idea history had meaning in his life. And a part of the joke would be: the more he thought he was getting away from history, the more he would get trapped inside it.

GB Aber bemerkenswert ist, dass Haffner, die Hauptperson, selbst nicht von der Zeitgeschichte wirklich betroffen zu sein scheint. Er wird uns dezidiert als Jude vorgestellt – ein Kapitel heißt: „Haffner jüdisch“ –, seine Position in der Geschichte des 20. Jahrhunderts ist aber dann weder die Position des Opfers noch die des Widerstand Leistenden, er scheint von diesen Geschichtszwängen seltsam befreit zu sein, indem er eigentlich eine mythische Figur nachspielt. Er ist noch im Alter, was er im ganzen Leben offenbar war: ein Don Juan, der nicht weiß, wer er selbst ist, der gern zu sich fliehen würde, wenn er sich denn konnte, stattdessen aber zu den

Frauen flieht und deren Leben wie ein Vampir aussaugt, weil er kein eigenes Leben hat. Don Juan ist eine parasitäre Figur, er braucht immer neue Geliebte, um sein Leben aufzufrischen. Die Art und Weise, wie sie einen jüdischen Helden aus der Geschichte freifantasierten, finde ich bemerkenswert. Ist Ihr Roman wirklich ein historischer Roman?

AT I think, when considering this issue of Jewishness, it’s very important to see how British Jewishness is a very strange and particular form of Jewishness. It neither has the sort of fervent nationalism of American Jewishness nor the tragic history of a European Jew. And that was the reason why it was particularly interesting for me to describe it. It fitted the general character of Haffner, my hero, which was the constant refusal of the usual clichés of identity. And so his Jewishness is really a small version of his relation to history in general—which is to refuse to be a victim, to refuse to say that history can have any power over your own life. But yes, at the same time he’s haunted by the history of Jewishness in the twentieth century. How could he not be? And so it’s not so much that he has no character, as that he’s always hyper aware of the definitions of him given by other people: and he always wants to try and refuse these definitions of his character. There was one really important line that kept on recurring to me when I was writing this—a note that Saul Bellow wrote on the manuscript of his novel *The Adventures of Augie March*. “Doesn’t want to be what others make of him. Stendhal the great example of this.” That was how I started to imagine a Bildungsroman of a character who has always refused to be a character, and maybe it’s true that Stendhal’s novels represent the genetic root of this.

DK Ich würde dich gerne noch nach deiner Theorie der Übersetzung fragen, über die du ein umfangreiches und sehr unterhaltsames Buch geschrieben hast. Darin gibt es natürlich viele Thesen und wunderbare Gedanken, aber einer hat mich besonders

beschäftigt. Und zwar herrscht ja gemeinhin die Ansicht, dass wirklich erstklassige, ganz große Literatur eigentlich nicht übersetzbar ist und dass das Wesentliche an einem Text sich gerade nicht von einer Sprache in die andere übertragen lässt, dass man, um gewisse Dinge kennen zu lernen, einfach wirklich die Originalsprache gut lernen muss. Und du sagst eigentlich, das stimmt so nicht, sondern der Gedanke der Unübersetzbarkeit von großer Dichtung ist im Grunde eine Art von Projektion, der Wunsch nach einem perfekten Text. Das ist natürlich ein – auch beruhigender – Gedanke für den Leser. Könntest du das noch ein bisschen ausführen?

AT I wrote this book on translation and style after the publication of my first novel. And I think it was partly because the publication of this novel in lots of different languages was a kind of trauma: a personal trauma. Partly when I realised that the same scene would be read completely differently by readers in different countries. But really the true trauma was the realisation that, just because someone wasn't reading my precise sentences, that didn't mean that they hadn't understood it. Because I think, when you're writing you want to write a book that is a purely unique object: where every word is perfectly judged. And then you discover that in fact it's not unique at all and can exist in any different transformation. And I suppose this really struck me as such a paradox. I had so believed that style was not translatable and that style was the most important thing in literature and yet the history of the novel certainly is an international history. And so I ended up having to both change my idea of style and my idea of translation. Partly I realised that style, when you're talking about a novel, is much more than the sentence. The true unit of style in a novel is the entire composition of the novel. And because of this you don't even need to be able to speak the original language. If someone gives you a rough translation, another writer can come along and rewrite that translation. And it could well still be a very accurate translation. There are very dark implications here for originality,

and what form in a novel is ... As if the essence of a novel isn't even linguistic! I've actually just finished an experiment I'm trying to prove my own theory with. An Italian friend, who's a novelist, did a rough translation of a story by Carlo Emilio Gadda, the Italian modernist novelist. And then I have done my own translation from this story that I can never read in the original language. And I like it very much. It's not a translation in the old sense of the word, but what Gadda did to Italian, I think I've just done to English. Which in some way must be an advance ...

DK Dankeschön, Adam Thirlwell. Mit großer Freude darf ich jetzt den Übersetzer Joachim Röhm und Ismail Kadare begrüßen. Und wie schon die beiden Male zuvor werden wir einen Ausschnitt aus dem letzten, vor kurzem erst auf Deutsch veröffentlichten Buch von Ismail Kadare hören. Es ist nicht das letzte Buch, das er geschrieben hat, aber das letzte Buch, das auf Deutsch veröffentlicht wurde – *Ein folgenschwerer Abend*. Vielleicht zwei Sätze noch zur Erklärung: Es ist dieses Mal nicht der Anfang, sondern eine Szene aus dem ersten Drittel des Buches. Sie erklärt sich ohnehin im Großen und Ganzen von selbst, aber man muss vielleicht noch vorausschicken, dass das Ganze in einer kleinen albanischen Stadt unter deutscher Besatzung spielt. Und der deutsche Kommandant, der naturgemäß das Leben aller – und besonders einer Gruppe von Verhafteten – in der Hand hat, erweist sich als alter Studienkollege eines in dieser Stadt arbeitenden albanischen Arztes, des Dr. Gurameto, der der große Dr. Gurameto genannt wird – es gibt auch einen kleinen Dr. Gurameto. Das nur zur Erklärung, warum er im Ausschnitt immer der „große Dr. Gurameto“ heißt. Und dieser gefürchtete deutsche Kommandant wird nun an jenem denkwürdigen Abend, der dem Buch den Titel gibt, seinen ehemaligen Studienkollegen zum Abendessen aufsuchen.

Julia Wieninger liest aus Ismail Kadares *Ein folgenschwerer Abend* (Zürich 2010), S. 26–29, Textauszug hier auf S. 126

GESPRÄCH mit Daniel Kehlmann, Günter Blumberger und
Ismail Kadare (Dolmetscher: Joachim Röhm)

GB Lieber Herr Kadare, der große Dr. Gurameto ist eigentlich in der Situation Sheherazades, die gegen den eigenen Tod anezählt. Und er ist erfolgreich, wie Sheherazade, die ja dem König am Ende auch ein menschlicheres Antlitz gab. Die Geiseln werden freigelassen und der deutsche Offizier, der sich in der Realität sicherlich nie so verhalten hätte, bekommt auch eine menschliche Maske. Ähnliches haben Sie ja unter Einsatz Ihres Lebens im Roman *Der große Winter* – wie er im Deutschen betitelt wurde, der richtige Titel wäre eigentlich *Der Winter der großen Einsamkeit* – versucht, indem Sie Enver Hoxha in einem Roman porträtiert haben, sodass auch er ein menschlicheres Antlitz bekam. Das war an sich eine Tollkühnheit, immer Ihr Leben riskierend. Es ist vielleicht eine unlösbare Aufgabe in der Diktatur, sich weder von der Macht der anderen noch von der eigenen Ohnmacht dumm machen zu lassen – wie haben Sie es geschafft, dass Ihre Literatur in Albanien quasi zu einer Gegenmacht geworden ist?

IK Das ist eine sehr komplizierte Frage, die eine ausführliche Antwort verlangt. Ich werde versuchen, mich möglichst kurz zu fassen. Jeder Roman wird nach den Gesetzen des Lebens geschrieben, aber auch nach den Gesetzen der Literatur. Und diese beiden Gesetze, die Gesetze des Lebens und die der Literatur, gehen oft nicht zusammen. Ich habe also einen Roman geschrieben und jeder Schriftsteller muss in jedem Zustand und in jeder Situation die Verantwortung für sein Werk übernehmen. Vor allem und in allererster Linie hat er sich zu verantworten für sein Werk als literarisches Werk. Niemand hat mich gezwungen, dieses Buch zu schreiben, und ich dachte mir, dass ich dieses Werk so schreiben muss, wie ich es dann auch geschrieben habe. Ich glaube nicht, dass ich mein Leben damit in Gefahr gebracht habe. Gefährdet habe ich natürlich meinen Beruf als Schriftsteller. Dieser Roman

zeichnet ein Bild der kommunistischen Welt, und geschrieben wurde er inmitten einer kommunistischen Diktatur, doch übersetzt wurde er in die Sprachen einer anderen, dem Kommunismus feindlichen Welt, der westlichen Welt, und der Roman wurde von dieser Welt auch hoch geschätzt. Und möglicherweise habe ich auf diese Weise eine Gefahr überstehen können, weil das Buch so gelobt worden ist in der westlichen Welt. Ich kam damals in eine sehr paradoxe Situation, ich war nicht nur ein Schriftsteller aus einem kommunistischen Land, sondern aus einem stalinistischen Land, und dieser Schriftsteller wurde geehrt und geschätzt von der nationalen Bourgeoisie. Das hat mein Leben mit seinen guten und seinen schlechten Seiten kompliziert gemacht. Aber ich lege Wert darauf zu sagen, es hat mein Leben zwar kompliziert gemacht, aber nicht gefährdet.

DK In diesem Zusammenhang drängt sich eine Frage auf. Alexander Solschenizyn hat gesagt, ihm graue davor, was für ein Schriftsteller er ohne den Gulag geworden wäre, und Sie haben ja wie kein anderer mit einer solchen Genauigkeit und schwarzen Exaktheit die stalinistische Diktatur geschildert, in der Sie gelebt haben. Sind Sie als Künstler dankbar dafür oder froh darüber, dass Ihnen diese Möglichkeit und dieses Thema gegeben wurden, oder wären Sie in gewisser Weise vielleicht auch lieber ein Schriftsteller geworden, der unter leichteren Umständen gelebt hätte?

IK Es gibt im Grundsatz zwei Vorstellungen über Schriftsteller, die in schwierigen Situationen leben. Eine Vorstellung geht dahin, dass ein schwieriges Regime, eine Tyrannei, der Literatur hilft. Aus dieser einen Vorstellung würde sich logischerweise auch eine andere, nicht sehr angenehme Vorstellung entwickeln, nämlich dass man die Schriftsteller ins Gefängnis stecken muss, um zu guter Literatur zu kommen. In dieser Vorstellung steckt durchaus eine gewisse Wahrheit. Schwierige Zeiten produzieren und bringen Literatur hervor. Aber letzten Endes ist die Geschichte der Welt, die Geschichte der Menschheit, eine Geschichte der

Der Autor steckt nicht
in der Geschichte, er steckt
in der Atmosphäre, im
Tonfall der Erzählstimme,
in der inneren Haltung
zu dem von ihm
Widergegebenen – aber
eben hier muß es
eine Berührung geben
mit dem, was ihn
wirklich betrifft.
Nicht jeder kann von
allem erzählen.

DANIEL KEHLMANN

schwierigen Situationen und Regime und weniger eine Geschichte der Freiheit. Ein Großteil des literarischen Schatzes der Welt ist unter ungeheuer schwierigen Bedingungen geschaffen worden. Und im 20. Jahrhundert hat sich eine alte Chronik der Menschheit in diesem Sinne wiederholt. Deswegen kann ich mich nicht so gut anfreunden mit der Idee, dass die große Literatur in gewissem Sinne oder gewissermaßen eine Frucht des Übels, des Schlechten sei. Ich würde lieber von einem Zufall oder von einer zufälligen Folge des Übels, des Schlechten sprechen. Aber ich bin mir in diesem Punkt nicht wirklich sicher. Wahr ist, dass ich persönlich ein Schriftsteller bin, der mit einem Werk bekannt geworden ist, das hauptsächlich unter einer kommunistischen Diktatur geschrieben wurde. Aber ich will wieder zu meinen Argumenten von vorher zurückkehren: Ich bin der Meinung, dass jeder Schriftsteller die Verantwortung für sein Werk trägt und sein Scheitern, sein mögliches Scheitern nicht einem Regime in die Schuhe schieben kann. Kein Regime auf dieser Welt ist imstande, die Literatur wirklich herabzusetzen.

GB Haben Sie eigentlich den großen Kölner Autor Heinrich Böll persönlich kennen lernen können?

IK Ja.

GB Können Sie etwas darüber erzählen?

IK Das war in einem der finstersten Jahre der albanischen Geschichte, im Herbst des Jahres 1981, und ich war zum ersten Mal als Vertreter Albanien auf der Frankfurter Buchmesse. Und es war wirklich sehr erstaunlich, wie es zu diesem Schritt kam, also, wieso sie mich gehen ließen, obwohl das in völligem Widerspruch zur damaligen Politik stand. Jedenfalls wurde eine Delegation aus Schriftstellern und Verlegern nach Frankfurt geschickt, und zu dieser Delegation gehörte auch ich. Das Geheimnis wurde bald gelüftet oder zumindest habe ich es schnell durchschaut, denn ich

hatte ein Gespräch mit dem Direktor der Frankfurter Buchmesse, und der hat mich wissen lassen, dass er dem albanischen Diktator, dem albanischen Herrscher, einen Brief geschrieben habe, in dem zu verstehen gegeben wurde, dass möglicherweise, es war kein Versprechen, das Werk Ismail Kadares in Deutschland veröffentlicht werden könne. Das war das Geheimnis der albanischen Delegation. Heinrich Böll, der damals schon krank war, war auch in Frankfurt und auf Vermittlung eines deutschen Journalisten hat mich Heinrich Böll – ich weiß nicht genau, unter welchen Umständen und Bedingungen – ins Hotel Plaza eingeladen, um mich zu treffen. Und wir haben an diesem Nachmittag fast zwei Stunden miteinander verbracht – Böll, Bölls Frau, ein deutscher Journalist und ich. Wir haben über vieles gesprochen, unter anderem auch ganz direkt über den Kommunismus, über die tyrannische Seite des Kommunismus.

GB Böll hat einmal gesagt, dass die beiden Grunderfahrungen des 20. Jahrhunderts eigentlich Gleichgültigkeit und Vertriebenheit seien – also nicht Vertreibung, sondern Vertriebenheit –, und er hat gemeint, dass man auch in der eigenen Heimat quasi Vertriebenheit erleben könne, wenn dieser Heimat eine humane Gesellschaftsordnung fehle. Vertrauen, Bindung, Gebundenheit, das sei auch im heutigen Deutschland – also nach 1945 – nicht mehr vorhanden. Die Frage ist – was Böll dann auch immer wieder als Aufgabe zudiktiert worden ist und was ja ähnlich auch für eine Diktatur wie Albanien gilt –, ist Literatur dann eine Ersatzheimat für die Menschen, wo sie Gebundenheit, Vertrauen, Humanität finden, oder ist das eine zu große Bürde?

IK Absolut ja.

DK Sie haben sozusagen einen dritten Weg gewählt gegenüber der Diktatur – es gibt ja die, die sich einer Diktatur anpassen, und es gibt die Dissidenten, die dann eigentlich dem Zorn über das Unrecht ihr Leben widmen –, Sie also haben einen anderen

Weg gewählt, nämlich die ruhige und eigensinnige Produktion großer Literatur. Und man hat das Gefühl, das Rezept könnte eine merkwürdige Mischung gewesen sein aus Verachtung gegenüber all dem Bösen und all dem Unrecht, das einen umgibt, und aus Gelassenheit. Man findet keinen Zorn bei Ihnen – Verachtung, Gelassenheit, ohne Zorn. Es gibt ja das schöne Gedicht von Brecht, in dem er sagt, „auch der Zorn gegen das Unrecht verzerrt die Züge“ – finden Sie sich da wieder? Oder ist Gelassenheit ohne Zorn eine ganz falsche Beschreibung Ihrer Haltung?

IK Ich habe die Literatur früher kennen gelernt als die Unfreiheit. Als Heranwachsender wusste ich nicht, dass ich in einem unfreien Land lebe. Ich habe gedacht, ich lebe in einem ganz normalen Land. Ich war zwölf, als ich von der Literatur verzaubert wurde, und wenn hier die Frage gestellt worden ist, ob die Literatur eine Ersatzheimat sein kann, eine Zuflucht, ein Vaterland, dann muss ich sagen, das ist bei mir tief verwurzelt, und später wurde diese Heimat in der Literatur zu meiner Normalität. Sie hat bei mir dann den ersten Platz eingenommen. Das andere war zweitrangig für mich. Und das Einzige, was ich in meinem Leben versucht habe, war, eine normale Literatur in einem unnormalen Land zu machen. Das war der Widerspruch zwischen Normalität und Anormalität – ich habe nie versucht, meiner Literatur einen Anstrich von Dissidenz oder dem Gegenteil zu geben. Es ging immer um diese Frage: Normale oder nicht normale Literatur.

DK Aber gleichzeitig schildert diese normale Literatur, die Sie geschrieben haben, ja mit einer unglaublichen Schärfe und Genauigkeit die Mechanismen der Unfreiheit. Um nur ein Beispiel zu nennen: Ihre Novelle *Die Pyramide* beginnt damit, dass Pharao Cheops seinen Untergebenen mitteilt: „Vielleicht brauche ich gar keine Pyramide“. Es war aber vorher nie die Rede von einer Pyramide und sofort bricht am ganzen Hof blanke Panik aus – „Was will er uns damit sagen?“ Und die Antwort ist: „Er kann uns damit nur sagen, wir müssen sofort eine Pyramide bauen“. Und so

kommt es dann auch. Das ist ein ungeheuer genauer Blick dafür, wie die feine Mechanik der totalen Macht funktioniert. Das heißt, Sie haben sich zwar darauf konzentriert, eine Literatur zu schreiben, als gäbe es keine Diktatur, aber gleichzeitig ist diese Diktatur ja ganz einzigartig in Ihrer Literatur eingefangen. Das heißt, Sie haben ganz genau hingesehen. Das ging also trotzdem, Sie konnten so genau hinsehen, ohne dass die Wut oder der Ärger oder die Traurigkeit Ihnen den klaren Blick vernebelt hat?

IK Genau so ist es – aber was soll ich jetzt noch dazu sagen? Soll ich mich dessen rühmen?

GB Dann müssen wir jetzt Fragen stellen, zu denen Sie wieder länger antworten können. Also, anhand der Stadt, in der einer lebt und wohnt, macht man sich ein Bild von seinem Charakter, seinen Wünschen und Hoffnungen. Köln, zum Beispiel, ist die nördlichste Stadt des Mittelmeerraums, wie ist es mit Gjirokastra, wo Sie herkommen? Das ist ja ein Katalysator Ihres Schreibens, man lernt diese Stadt auch als jemand, der nie dort war – sie liegt an der griechischen Grenze –, lieben und ihre Struktur verstehen und wundert sich dann, dass sie nur 20 000 Einwohner hat, weil sie so beschrieben ist, als wäre sie die Weltmetropole schlechthin. Können Sie einfach etwas zu Ihrer Stadt sagen und ob sie auch so geblieben ist, jetzt nach dem Ende der Diktatur?

IK Diese Frage beantworte ich mit großer Freude. Ich will Sie aber nicht verdrießen, deswegen versuche ich, die Antwort kurz zu halten. Gjirokastra ist eine mittelalterlich geprägte Stadt mit sehr, sehr großen Häusern. Sehr große Häuser heißt gleichzeitig sehr große Mysterien und Geheimnisse. Ich spreche ausdrücklich nicht von großen Familien, sondern von großen Häusern. Ich spreche von ganz normalen, gewöhnlichen Leuten, die in sehr großen Häusern lebten. Und wenn ich von großen Häusern rede, meine ich Häuser mit zehn oder fünfzehn Zimmern. Im Roman *Ein folgenschwerer Abend* habe ich über das Haus meines Veters

berichtet und ich habe auch seinen Namen genannt, Remzi Kadare. Dieses Haus war so groß, dass nach der Machtübernahme der Kommunisten ein Krankenhaus daraus gemacht wurde, in dem alle Abteilungen vertreten waren, die ein Krankenhaus haben kann. Und es gibt in Gjirokastra eine Straße oder Gasse, die ich ebenfalls im Buch erwähnt habe, die hieß und heißt Narrengasse. Das habe ich nicht erfunden, das ist so. Ich möchte – das jetzt in Parenthese gesagt – nicht unbedingt den Namen des albanischen Diktators so oft erwähnen, aber ich möchte doch dieses eine Detail erwähnen, nämlich in dieser Straße oder Gasse, die Narrengasse heißt, da steht mein Haus, das Haus, in dem ich geboren wurde, und ein Stück weiter stand oder steht das Haus des ehemaligen Herrschers von Albanien, von Enver Hoxha. Und ausländische Journalisten haben mich oftmals mit einer gewissen Beunruhigung gefragt: „Ist es wirklich wahr, dass Sie und Enver Hoxha in der gleichen Straße, sozusagen als Nachbarn aufgewachsen sind?“ Und dann hat sich ein dritter Bewohner dieser Straße gemeldet, der in einem Dokumentarfilm – das war erst vor zwei Monaten – gesagt hat: „Drei große Männer sind in dieser Gasse geboren. Einer davon, Ismail Kadare, hat sie verlassen, ist sogar aus Albanien weggegangen. Der andere, Enver Hoxha, wurde zum Diktator und von der Geschichte verurteilt. Und der große, wirklich Verrückte bin ich.“ Und dann hat er seinen Namen genannt. Diese Stadt bringt Menschen mit einer manchmal etwas übertriebenen Phantasie hervor, und diese Stadt hat mich gleichzeitig mit ihrer Weisheit und ihrer Verrücktheit genährt.

DK Apropos Weisheit und Verrücktheit: Wer Ihr Werk liest, ist verblüfft, wie oft ihm da Gespenster begegnen. Sind Gespenster, Geister, Tote, die zurückkehren – oft auch von Versprechen zurückgerufen, die noch nicht eingelöst sind – bei Ihnen ein literarisches Motiv oder gibt es eigentlich Gespenster?

IK Vielleicht – ich sage ausdrücklich: vielleicht – ziehen Gespenster das Interesse aller Heranwachsenden der Welt auf sich. Aber

ich glaube, trotz dieses weltweiten Interesses an Gespenstern hat es bei uns in Gjirokastra vielleicht gerade mit diesen großen Häusern zu tun. Das Haus meiner Eltern, in dem ich aufwuchs, hatte drei Stockwerke und die Hälfte der Zimmer in diesem Haus stand leer. Und Sie können sich denken, dass für ein Kind so viele leerstehende Zimmer im guten wie im schlechten Sinne stets einen gewissen Druck ausüben. Kinder haben die Phantasie, solche leerstehenden Zimmer zu bevölkern – und mit was bevölkern Kinder solche Zimmer? Mit Gespenstern. Ich war ganz hingerissen damals, als ich zum ersten Mal *Macbeth* von Shakespeare las, und zwar nur deshalb, weil gleich am Anfang ein Gespenst auftaucht.

DK Damit komme ich zur letzten Frage, die schon zum Schluss überleiten soll und in der es auch um Schlüsse geht. Ihre Schlüsse sind besonders in den Novellen und kürzeren Romanen der letzten Jahre so unglaublich offen. Am Ende ihrer Bücher wird oftmals alles noch einmal sehr fraglich und Sie lösen gerne entscheidende Rätsel nicht auf, sondern übergeben dem Leser die Aufgabe, sich weiter damit zu beschäftigen und diese Rätsel aufzulösen. Ist das der Plan, dass der Leser weiter an dem Buch arbeitet, das er gerade gelesen hat, oder ist es einfach so, dass sich im Leben die Dinge eben nicht klar auflösen? Woher kommt diese Vorliebe für den offenen Schluss?

IK Es ist wahrscheinlich weder das eine noch das andere, weil es irgendwie gar nicht so beabsichtigt oder durchdacht ist. Ich möchte die Literatur nicht sublimieren. Es ist ja so, dass uns Schriftstellern oft vorgeworfen wird, wir hätten eine Neigung, unser Handwerk zu sublimieren, aber die Literatur – wie jede Schöpfung – hat ihre Geheimnisse. Diese Maschine, dieses Auto hat einige Gesetze, die wir, die Maschinisten, die Fahrer dieses Autos, gar nicht bis zum Ende begreifen. Sie haben völlig zu Recht festgestellt, dass die Enden meiner Bücher offen sind, aber sie sind eine meiner größten Befriedigungen, sie projizieren oft den Anfang oder der Anfang projiziert das Ende, wie es in Träumen oft

vorkommt. Aber ich kann Ihnen – ganz ehrlich – nicht erklären, wie das zustande kommt.

DK In diesem Sinn hören wir zum Schluss jetzt noch den Schluss von Ismail Kadare Roman *Ein folgenschwerer Abend*.

Julia Wieninger liest aus Ismail Kadare *Ein folgenschwerer Abend* (Zürich 2010), S. 180-182, Textauszug hier auf S. 129

DIE GELESENEN TEXTAUSZÜGE

Aus Arnon Grünberg, *Mitgenommen* (Zürich 2010), S. 9-14

Der Mörder von Lina Siñani Huancas Eltern konnte selbst keine Kinder zeugen, darum beschloss er, Lina Siñani Huanca zu adoptieren. Er brauchte nicht lange darüber nachzudenken, das Kind stand da im Halbdunkel und sah ihn an, als hätte es unwillkürlich erraten, dass er der Leiter dieser Operation war, als wisse es, dass die Entscheidung, was jetzt zu geschehen hatte, allein von ihm abhing. Noch bevor er irgendetwas gesagt hatte, musste die Kleine begriffen haben, dass ihrer beider Schicksal von heute an eines war. Auf immer miteinander verbunden, eine Verbindung, stärker als jede Blutsverwandtschaft.

Sie stand neben einem Holztisch mit den Resten der letzten Mahlzeit. Schmutzige Teller, Besteck, Kerzen, eine Zeitung und eine tiefe Pfanne. Die angebrannten Reste eines Eintopfs? Reis mit etwas Fleisch?

Er war aus dem Schlafzimmer heruntergekommen, um einem Geräusch nachzugehen – eine überflüssige Frage im Grunde, was

konnte so ein Geräusch schon bedeuten? – und hatte ihre Anwesenheit physisch gespürt. Obwohl sie noch einige Meter von ihm entfernt stand, nahm er sie körperlich wahr. Noch bevor er sie gesehen hatte, bevor das Licht der Taschenlampe auf ihr Gesicht fiel, fühlte er sich von ihr abgetastet wie von einer Blinden.

Er hatte seine Karriere als Späher begonnen. Er roch den anderen, bevor er ihn sah. Und obwohl er diese Fähigkeit verloren geglaubt hatte – sie hatte ihn verlassen wie eine Geliebte –, war sie heute Nacht mit einem Mal wieder da. Stärker als jemals zuvor. Die alte Gewissheit, dass allein absolute Konzentration, mit der man seine Umgebung belauerte, das eigene Überleben sicherte.

Er richtet den Lichtkegel auf sie, sah ihre Zöpfe, nicht lange, doch lange genug, um zu wissen, dass er mehr Licht brauchte.

Sie hatte sich nicht von der Stelle gerührt. Hinter ihr eine Tür, die wohl in ihr Zimmer führte. Er hielt den Blick auf sie gerichtet, während seine Männer im Obergeschoss schweigend umherliefen und er die Taschenlampe auf den Boden richtete, um die Kleine nicht zu blenden. Für einen Augenblick hatte er sich gefragt, ob sie wusste, was im Schlafzimmer der Eltern geschehen war, doch dann hatte er wieder fasziniert auf ihre Zöpfe gestarrt, die längsten, die er jemals gesehen hatte.

Seine Männer durchkämmten das Haus, suchten Beweismaterial, alles, was irgendwie als „belastend“ eingestuft werden konnte, obwohl sich das eigentlich erübrigt hatte. Es war eine Formalität, doch gerade darum so wichtig. Formalitäten trennten den Menschen vom Chaos. Immer wieder schärfte er seinen Männern ein, dass eine Hausdurchsuchung kein Grund zum Vandalismus sei. Es ging nicht darum, so viel wie möglich zu verwüsten oder mitgehen zu lassen, es ging um belastendes Material. Manchmal waren seine Männer in einem Rausch. Kein Rausch von Alkohol oder Drogen, sondern berauscht vom Leben im ursprünglichsten Sinn: dem Rausch der Vernichtung.

Das Mädchen hielt sich mit der linken Hand an einem Tischbein fest. Sie trug einen gelben Pyjama. Ihre Zöpfe waren lang

und prächtig, und ihr Haar war so schwarz, dass es fast blau wirkte. Er versuchte vergeblich, ihr Alter zu schätzen. Neffen und Nichten hatte er nicht, und seine wenigen Bekannten traf er stets ohne Kinder. Wie sollte er da das Alter eines Kindes einschätzen lernen? Er konnte andere Dinge.

Sein Vater war anglophil, ohne jemals in England gewesen zu sein. Mühsam ergatterte er ab und zu ein paar *scones* und etwas, das entfernt *clotted cream* ähnelte, und zu Weihnachten musste seine Frau sich mit einem *christmas pudding* ablagen. Der Vater des Majors sprach nur mäßiges Englisch, trotzdem war diese Sprache seiner felsenfesten Überzeugung nach die Sprache der Kultur schlechthin. Übermäßig gesprächig war er nie gewesen, und doch konnte er aus heiterem Himmel ein lautes „*Indeed*“ von sich geben. Der Sohn durfte daher auch nicht Antonio heißen – wie der Vater des Vaters –, sondern musste als Anthony durchs Leben gehen.

In der Schule war er der einzige Anthony gewesen, genauso bei der Armee. Er hatte sich damit abgefunden. Höchstens hatte er sich vorgenommen, dass seine eigenen Kinder, wenn er je welche hätte, gewöhnliche Namen bekämen, solche, die man überall aussprechen konnte.

Der Major wischte sich den Schweiß von der Stirn, ohne das Mädchen aus den Augen zu lassen. Nur ein einziges Wort kam ihm in den Sinn: „*Indeed*.“ Er stand mit dem Rücken zur Wand und horchte auf die Schritte der Männer. Wie oft hatte er ihnen eingebleut: „Unsere Aufgabe erfordert Diskretion.“

Er war in dieser Provinzstadt geboren worden und zur Armee gegangen, um etwas von der Welt zu sehen, etwas zu lernen, ohne dazu ein Stipendium zu benötigen oder reiche Eltern. Er wollte weg aus der Provinz, die er schon hasste, als er noch jung war, und die er immer noch hasste. Der Hass war im Laufe der Zeit nicht kleiner geworden, nur stiller. Er hatte etwas Vertrautes bekommen. Man lernte, mit ihm zu leben. Er jedenfalls hatte es gelernt. Die Männer seiner zwei älteren Schwestern hatten zwar studiert, doch einer von ihnen war arbeitslos, und der andere

verdiente kaum seine Miete. Nein, er hatte sich die Universität rechtzeitig aus dem Kopf geschlagen, noch bevor er einen Fuß über ihre Schwelle gesetzt hatte, und es nie bereut. Die Armee war vielleicht nicht das, was er sich ursprünglich von ihr erträumt hatte, man hatte ihm andere Dinge versprochen, ein anderes Leben, damals in der Ausbildung, aber immer noch besser, als an einer Dorfschule als Lehrer dahinzuvegetieren. Er hatte ein ordentliches Einkommen und hatte Karriere gemacht. Selbst die Männer, die ihn ständig verhöhnten und nicht einmal damit aufhörten, wenn er in Hörweite war, mussten das zugeben, sonst hätten sie gar keinen Grund, so beleidigend über ihn zu reden.

Die Armee hatte ihm einen Ausweg gegeben. Er hatte die Möglichkeit mit beiden Händen ergriffen, auch wenn die anfängliche Hoffnung sich später zerschlagen sollte. „Intelligent, aber nicht brilliant“, hatte der Pater, der Anthony auf der Schule in Mathematik unterrichtete, ihm ins Zeugnis geschrieben. Diese Beschreibung stimmte noch immer, musste er zugeben, obwohl er inzwischen hinzufügen konnte: „Zeigt hohen Einsatz und viel Disziplin, verbunden mit besonderer Teamfähigkeit.“ Letzteres bedeutete für ihn, dass er mehr als andere Offiziere bereit war, persönliche Animositäten ruhen zu lassen. Eine Armee, in der jeder sein eigenes Süppchen kochte, war zum Tode verurteilt. Ein Soldat diente einem höheren Ziel. Zu Beginn seiner Laufbahn hatte er die Gabe unfehlbarer Sinneswahrnehmung gehabt, die Gabe, den anderen zu riechen, lange bevor der ihn sah. Das hatten die anderen anzuerkennen, daran hielt er sich fest.

Er beleuchtete einen Schrank in der Zimmerecke und sah Porzellanteller, Fotos, ein kleines gerahmtes Landschaftsgemälde. Dann richtete er seine Taschenlampe nach unten, Licht fiel auf seine Stiefel. Schmutzige Stiefel, fiel ihm auf, Stiefel, die dringend geputzt werden mussten. Doch alles war voller Schlamm, voller Dreck, vor allem in Vierteln wie diesem, besonders zur Regenzeit.

Der Major hustete. Langsam sah er auf, während er die Taschenlampe noch auf den Boden gerichtet hielt. Vorsichtig schwenkte er den Strahl, das Licht traf nun den Oberkörper des

Mädchens, den gelben Pyjama. Er sah dem Kind, für das er ab jetzt die Verantwortung trug, in die Augen. „Ich bin Major Anthony“, sagte er. „Ich leite diese Operation. Und wie heißt du?“

Sie bewegte sich nicht. Ihre Zöpfe hingen reglos an ihrem Körper herunter, ihre herrlichen Zöpfe.

Er redete nicht gern, und wenn er redete – vor allem mit Fremden –, klang es gezwungen. Die Armee war kein Diskussionsclub. Seiner Meinung nach wurde in der Armee sowieso schon zu viel geredet, zu viel über andere getratscht. Reden war ein Symptom der Zersetzung.

Die Kleine sah zu ihm auf. Sie starrte ihn an, ihr Gesicht verriet nicht die geringste Regung, als sei sie bei lebendigem Leibe mumifiziert.

Aus: Arnon Grünberg, *Mitgenommen*. Aus dem Niederländischen von Rainer Kersten. Copyright der deutschsprachigen Ausgabe
© 2010 Diogenes Verlag AG Zürich

Aus Adam Thirlwell, *Flüchtig*
(Frankfurt/M. 2010), S. 11-13

Und so ging das Jahrhundert zu Ende. Haffner sah einem Mann zu, der die Brüste einer Frau liebkostete.

Er saß in der Klemme. Das hätte er wohl auch zugegeben. Der einzige Trost bestand darin, dass er sich selbst in diese Klemme gebracht hatte.

Haffner war bald achtundsiebzig, hielt sich aber für jung. Er war hip, um es im Jugendjargon zu sagen. Jedenfalls nicht weniger hip als der Rest der Welt. Außerdem konnte nur er sich in eine solche Lage bringen.

In welche Lage?

Im Dunkel eines Schrankes verborgen, beobachtete er durch den Türspalt eine nackte Frau, die sich ihrem Liebhaber hingab.

Genau darum bewunderte ich ihn. Haffner Entfesselt! Doch es gab noch andere Haffners – Haffner Versonnen, Haffner Einsam. So sah er sich gern: wie in einem Traum; in Posen. Wie auf den Paneelen antiker Friese.

In einer Kompaktanlage über der Minibar lief poppige Zigeunermusik – Discogestampfe, Akkordeon, gelegentliche Bläsersätze. Die Musik lenkte ihn vom Zuschauen ab. Die moderne Kombination von Sex und Musik missfiel ihm. Er hatte es lieber, wenn die Hüllen in der Stille des alltäglichen Hintergrundbrumms fielen. Nach der Befreiung Neapels waren in einem Laden, den man nur als Kaschemme bezeichnen konnte, plötzlich alle Lichter erloschen. Das Klavier war verstummt, und im Zwielflicht hatte Haffner einer Frau zugesehen, die sich so gemächlich, umständlich und selbstvergessen entkleidet hatte – nur begleitet von dem gelegentlichen Klirren eines Weinglases und dem kurzen, zischenden Aufblitzen von Streichhölzern –, dass sie auch jetzt, nach über fünfzig Jahren, immer noch sein Schönheitsideal war.

Inzwischen war sich Haffner seiner Ideale allerdings nicht mehr so sicher.

Er beobachtete Zinka weiter. Das fiel ihm nicht schwer. Sie hatte dunkles Haar; ihre Brustwarzen waren lang und fast schwarz, die Höfe gescheckt; ihr Bauch schwang sich im sanften Bogen bis zu den steilen Hüften. Sie hatte niedliche Brüste und eine Stupsnase. Wenn Haffner einen Typ hatte, dann diesen: die unweibliche Weiblichkeit. In seinen besten Jahren hätte Zinka als *Knäbin* gegolten. Als *garçonne*. Ob Mädchen heutzutage, kurz vor der Jahrtausendwende, immer noch so genannt wurden?

Nein, wohl kaum.

Niko lutschte mit geschürzten Lippen lautstark an Zinkas Brustwarzen.

Haffner war lüstern, egoistisch, eitel – ein ganz gewöhnlicher Mann. Eine sowohl unvermeidliche als auch unbestreitbare Erkenntnis. Er hatte in London und New York als Banker gearbeitet. Sein Leben war normal verlaufen und entsprach ziemlich

genau dem Bild der Bürgerlichkeit des 20. Jahrhunderts: der graue Atlantik. Die waagerechten, aufgewühlten Wellen des grauen Atlantiks. Am einen Ende befand sich die Freiheitsstatue, am anderen Ende die Bank of England. Doch Haffner überquerte den Atlantik nicht mehr. Seine flüchtige Heimat war ein Hotel in einem Kurort. Er war gestrandet – ein Stück Treibgut im Herzen Europas, hoch oben in den Alpen.

Und nun verbarg er sich im Kleiderschrank.

Haffner war kein herkömmlicher Voyeur. Niko ahnte zwar nichts von seiner Anwesenheit, aber Zinka – Zinka war sich der geisterhaften Erscheinung im Schrank voll bewusst. Sie hatte diesen Plan gemeinsam mit Haffner ausgeheckt. Besser gesagt: Dieser Plan hatte sich wie von selbst ergeben. Gut möglich, dass er sich dem Aufeinandertreffen von Haffners Charme und den wirren Gefühlen Zinkas verdankte, die Zärtlichkeit für Haffner und Bosheit gegenüber ihrem Freund empfand. Doch wie rätselhaft die Gründe auch sein möchten – das Resultat war eindeutig.

Ja, meine Damen und Herren, vielleicht hatte Haffner durchaus Format. Vielleicht war Haffner ein Held im epischen Sinn. Und wenn er ein Held war, dann war seine Brieftasche mit den zerknitterten Fotos sein von der Welt abgeschottetes Mausoleum. Werfen Sie einen Blick darauf! Haffner in Rom, im Hintergrund der zerklüftete Bogen des Kolosseums, im Vordergrund ein medusenhafter Berg von Spaghetti; Haffner mit Livia auf einer Gartenparty im Buckingham Palace – beide lächeln angestrengt und hofften insgeheim, dass Livias Hut, ein Teller mit Blumenbukett, nicht abhebt und davonfliegt; Haffners vierjähriger Enkel Benjamin, der eine Baseballkappe der Yankees trägt und mit cherubinischer Hingabe – eine lebendige Renaissanceskulptur – in den Garten eines Landhauses pinkelt.

Um es mit den Alten Meistern zu sagen: Jedes Fotoalbum spricht auf seine Art von Unglück.

Aus: Adam Thirlwell, *Flüchtig*. © Adam Thirlwell 2009. Aus dem Englischen von Henning Ahrens. © S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2010

Aus Ismail Kadare, *Ein folgenschwerer Abend*
(Zürich 2010), S. 26-29

Es war kalt. Aus der Schlucht von Tepelena wehte der Nordwind zunehmend feindlich herüber, wie immer in schwierigen Momenten. Die Geiseln warteten. Noch hatte keines der Maschinengewehre gefeuert, und die Soldaten schauten unter ihren Helmen immer wieder in die Richtung, aus der die Musik kam. Sie wirkten überrascht und verstört, wenn auch lange nicht so sehr wie die Geiseln.

Es war schwer, sich einen schärferen Kontrast vorzustellen als diesen finsternen Platz in Erwartung des Todes und das champagnerfeuchte, mit fröhlichen Liedern untermalte Gastmahl im Hause Gurameto, aber trotzdem vermutete man, Maschinengewehre und Musik stünden in einer geheimnisvollen Verbindung zueinander. Um welche es sich handelte, und ob sie Gutes oder Schlechtes zu bedeuten hatte, lag allerdings im dunkeln.

Mit den Schallwellen des Grammophons breitete sich die Erklärungsnot aus. Seit vielen hundert Jahren kannte die Stadt ungewöhnliche Abendessen, fröhliche und tragische, mit Gästen, die aus schierer Lust vom Dach springen wollten, mitten im ausgelassenen Treiben die Pistolen zogen und aufeinander schossen, die Hausherrin zu entführen trachteten oder am Morgen vergiftet aufgefunden wurden, gelegentlich auch gemeinsam mit ihren Gastgebern. Aber so ein Nachtmahl hatte Gjirokastra noch nie erlebt. Um sein Geheimnis zu lüften, verglich man es mit anderen Abendessen, an die man sich erinnerte. Meistens waren es solche, die böse geendet hatten, denn dies prägt sich dem Gedächtnis wohl besser ein.

Weiter und weiter ging man in der Geschichte zurück, bis man schließlich beim Abendmahl Christi ankam, wie wir es aus den Evangelien kennen. Ob sich wohl dort des Rätsels Lösung finden lassen würde? Es hatte alles zu bieten: Christus selbst, seine göttliche Trauer, die getreuen Jünger und den treulosen Judas Ischariot. So gedachte man sich der Wahrheit anzunähern,

doch wenn man nach ihr griff, löste sie sich in Luft auf. Daß weder Doktor Gurameto noch seine deutschen Gäste (die schon gar nicht) mit Jesus verglichen werden konnten, lag auf der Hand, aber auch Judasse in ihnen zu sehen, schien übertrieben. So bat man den Herrn still um Vergebung für diese gedanklichen Verirrungen und legte sie zu den Akten.

[...]

In einem dieser abseits stehenden Häuser erinnerte man sich an eine alte Legende oder Gutenachtgeschichte, die von Generation zu Generation weitergegeben worden war: Ein Familienoberhaupt überreicht, um eine Wette einzulösen, nach der er einen ihm völlig Unbekannten zum Abendessen einladen musste, seinem Sohn die Einladung mit dem Auftrag, sie dem erstbesten Passanten zu übergeben, der ihm unterwegs begegne. Der Junge fürchtete sich in der Dunkelheit auf der einsamen Straße, so warf er die Karte einfach über den Zaun des Friedhofs, an dem er gerade vorbei kam, und ging nach Hause, ohne zu merken, daß die Einladung auf einem Grab gelandet war. Als er seinem Herrn Vater die Erledigung des Auftrags meldete, tauchte in der Tür auch schon ein lehmbeschmierter Leichnam mit der Einladung in der Hand auf und sagte zu den entsetzten Hausbewohnern am Abendessentisch: Was starrt ihr mich so an? Ihr habt mich eingeladen, und jetzt bin ich da!

Währenddessen nahm das Gastmahl bei Doktor Gurameto seinen Lauf. Was sich im Haus abspielte, wußte man nicht, bis wie von einer sanften Aprilbrise getragen, eine gute Nachricht herangeflattert kam, fragiler und empfindlicher als ein Regenbogen. Aber selbst der sonst so rücksichtslose Wind aus der Schlucht von Tepelena wich vor ihr zurück. Die Geiseln sollten freigelassen werden.

Den Leuten verschlug es die Sprache. Die Worte hatten Mühe, bis zum Gehirn vorzudringen. Die Geiseln wurden nicht erschossen, sondern ... freigelassen? Sie würden nicht von Kugeln durchbohrt, auf dem Rathausplatz übereinandersinken, sondern nach Hause gehen? O Gott, ein Wunder! Und dieses Wunder hatte der große Doktor Gurameto bewirkt.

Die innigsten Gefühle flossen ihm zu. Die Rippen der Leute weiteten sich, soviel Glück drängte sich in der Brust. Man musste den großen Doktor Gurameto bejubeln, gewiß, aber ohne den kleinen darüber zu vergessen ...

Noch nie hatte es an der Börse, an der die Sympathiewerte der beiden Doktoren gehandelt wurden, solch eine schwindelerregende Kursentwicklung gegeben. Die Stadt war geneigt, sich vor dem großen Doktor Gurameto auf die Knie zu werfen, seine Füße mit Tränen zu waschen und ihn um Vergebung für ihr Misstrauen anzuflehen, während zugleich über eine passende Strafe für den Judas, die Schande ganz Europas, den kleinen Doktor Gurameto nachzudenken war, der sich zu früh über den Sturz des Helden, seines Gegenspielers, gefreut hatte.

Als die Leute mit dem kleinen Doktor Gurameto fertig waren, kehrten sie, wie nicht anders zu erwarten, zur Hauptsache zurück. Aus gebührendem Abstand schauten sie bewundernd auf das hellerleuchtete Haus des Doktor Gurameto. Die von dort heranwehende Musik hatte etwas Göttliches, und das nicht mehr ganz tauforsche Gebäude ragte auf wie eine Kathedrale.

Nun, da man zu einer gewissen Ruhe zurückgefunden hatte, meldete sich das alte Interesse an den zarten Geheimnissen der Damen wieder, auch wenn es als Rekonvaleszent noch etwas blässlich daherkam. Wie sah es in dem großen Haus aus? Was spielte sich dort ab, bei dem Nachtmahl und überhaupt? Stimmt es, daß Frau Gurameto und ihre Tochter mit den Deutschen Walzer tanzten, deren Anführer, Baron von Schwabe, angeblich eine Maske vor dem Gesicht trug?

Früher oder später würde man natürlich wieder bei der Ausgangsfrage landen: Wie war dieses Abendessen grundsätzlich zu bewerten? Manche nannten es noch „Nachtessen der Schande“, während andere bereits vom „Gastmahl der Wiedergeburt“ schwärmten.

Auf unbekanntem Wegen, mittels der Diener oder der höchstwahrscheinlich die ganze Nacht über ein und aus gehenden Meldegänger vielleicht, gelangte man schließlich zu des Rätsels Lösung.

Aus Ismail Kadare, *Ein folgenschwerer Abend*
(Zürich 2010), S. 180-182

Das Auto verläßt den Burghof und fährt aus der Stadt hinaus. Die Gefangenen sind still, wahrscheinlich bewußtlos. Durch die kühle Luft erlangt einer von ihnen, der große Gurameto, das Bewußtsein wieder. Stammelnd versucht er mitzuteilen, daß man ihn an einen Unbekannten gefesselt hat, ehe er wieder ohnmächtig wird. Später auf der Landstraße, als das Auto an einem Zaun vorbeifährt, kommt er noch einmal zu sich und erkennt im rötlichblauen Morgenlicht, daß es sich um den berühmten Vasilikofriedhof handelt. Hier ist er oft gewesen, etwa zur Bestattung namhafter Patienten, die während oder an den Folgen einer Operation gestorben sind. Doch etwas anderes verbindet ihn noch stärker mit diesem Totenacker. Oft hat ihm seine Großmutter als Bettgeschichte die Legende vom Toten erzählt, der irrtümlich zum Abendessen eingeladen wird, und natürlich hat er sich in die Rolle des kleinen Buben versetzt, der vom Vater den Auftrag bekommt, dem ersten Passanten, der ihm unterwegs begegnet, die Einladung zu übergeben.

Das Kind kennt nur den Friedhof des Vasiliko, und so malt es sich aus, wie es in seiner Angst im Vorbeirennen die Einladung über den Zaun wirft, anstatt abzuwarten, bis ihm jemand begegnet. Als es sich noch einmal umdreht, sieht es die weiße Karte auf einem der Gräber liegen.

Vierzig Jahre später, als der Gefängnistransporter am Friedhof vorbeikommt, hat Gurameto wieder die gleiche Vision. Die weggeworfene Einladung liegt noch immer auf dem Grab. Da sie die Ursache allen Übels ist, überwältigt ihn der brennende Wunsch, dem Schicksal in den Arm zu fallen, die Zeit zurückzudrehen. Also umzukehren und die Karte wegzunehmen, ehe der Verstorbene sie bemerkt.

Er strengt sich an, keucht, hat Schaum vor dem Mund, während er mit seiner ungefesselten Hand auf den Eisenzaun weist,

hinter dem als heller Fleck die Einladungskarte zu erkennen ist. Doch niemand achtet auf ihn.

Etwas später hat er die nächste Halluzination. Nun ist er nicht mehr der sechsjährige Gurameto, der mit der Einladung in der Hand am Friedhof vorbeiläuft, sondern ein anderer, erwachsener, sogar schon toter, seit langem im Grabe modernder. Dies ist einer seiner regelmäßigen Alpträume. Über ihm sind die Grabplatte und der Grabstein aus Marmor mit seinem eingemeißelten Namen, und ein Stück weiter der eiserne Staketenzaun.

Zwischen den Gitterstäben erscheint eine zart beflaumte Frauenhand mit einem traurig funkelnden Ring am schlanken Ringfinger und läßt eine Einladung fallen. Sie taumelt wehmütig auf sein Grab herab.

Nach all den Jahren des Friedens ist der Tote, also Gurameto selbst, zutiefst erschüttert. Er weiß, er muß dem Befehl gehorchen, sich aus dem Grab erheben und bei dem Essen, zu dem er eingeladen ist, einfinden. Aber wo? Ist es bei dieser Frau, die er kennt und nicht kennt, oder in der Rruga Varoshi 22, also bei sich selbst? An dem Abend, der so schwerwiegende Folgen für ihn hatte?

Es ist ein Befehl, aber er möchte sich ihm nicht fügen. Noch mehr Schaum tritt vor seinen Mund, er schreit, schlägt um sich, will die Fesseln loswerden, so daß die Agenten erschreckt ihre Pistolen ziehen. Doch er hört nicht auf. Er will zurück zum Grab, um die Einladung zu entfernen, sein Schicksal umzubiegen. Doch das ist unmöglich.

Aus: Ismail Kadare, Ein folgenschwerer Abend. Deutsch von Joachim Röhms.
© Ammann Verlag, Zürich 2010. Alle Rechte vorbehalten S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

JOACHIM RÖHM

Geschichten und Geschichte

Ismail Kadares Annäherung an die Wirklichkeit

Wenn man, von der Hauptstadt Tirana kommend, die öde Hügellandschaft der Mallakastra (seine attraktiven Seiten zeigt Albanien anderswo) mit ihren Erdöltümpeln und verrosteten Förderanlagen und dann das Städtchen Tepelena mit seiner überdimensionierten Burg, dem Stammsitz des berühmt-berüchtigten Ali Pascha Tepelena, hinter sich gelassen hat und durch das von steil aufragenden Bergrücken begrenzte Tal des Drinoflusses in Richtung griechischer Grenze fährt, bietet sich zur Rechten irgendwann ein erstaunlicher Anblick. Über einer der typisch postsozialistischen Siedlungen, einem wilden Konglomerat unansehnlicher Zweck- und Wohnbauten, springen aus der steilen Bergflanke merkwürdige Auswucherungen hervor, die von Ferne wie riesige Felsbrocken aussehen und sich erst aus der Nähe als massive, turmartige Steinhäuser mit umlaufenden Holzveranden unter breiten Dächern erweisen. Viele dieser Türme kleben so weit oben an dem atemberaubend schroffen Hang, dass sie sogar auf die gewaltige Festung herabschauen, die schwer auf einer ins Tal hineinragenden Felsnase liegt.

Das ist die Stadt Gjirokastra, wo in einem stattlichen Haus am Ausgang eines holperigen Sträßchens, das seit jeher Narrengasse genannt wird, vor etwas mehr als fünfundsiebzig Jahren der Schriftsteller Ismail Kadare das Licht der Welt erblickte. Er selbst

ist unbeirrbar der Meinung, dass sein schriftstellerischer Werdegang am meisten vom Ort seiner Kindheit geprägt wurde. In dem Roman *Chronik in Stein* (Salzburg 1988; Frankfurt/M. 2012), 1971 in albanischer Sprache erschienen, hat er Gjirokastra ein Denkmal gesetzt. Prägnanter als in der vielzitierten Vorrede zu dem Buch lassen sich die Eigenarten der Stadt kaum beschreiben:

Es war dies eine seltsame Stadt, die anmutete, als sei sie in einer Winternacht wie ein vorzeitliches Wesen plötzlich im Tal aufgetaucht und habe dann, unter großen Mühen emporklimmend, sich an den Abhang des Berges geschmiegt. Alles an dieser Stadt war alt und steinern, die Straßen und Brunnen ebenso wie die Dächer ihrer mächtigen jahrhundertealten Häuser, die mit grauen, riesigen Schuppen gleichenden Steinplatten gedeckt waren. Schwer zu glauben, dass sich unter diesen festen Panzern das weiche Fleisch des Lebens regte und erneuerte. In jedem Reisenden, der sie zum ersten Mal erblickte, weckte die Stadt sofort das Verlangen, Vergleiche anzustellen. Doch kaum war ihr der Reisende in die Falle gegangen, machte die Stadt den Vergleich zunichte, denn sie war eine Stadt, die nichts anderem glich. Sie duldet nicht lange einen Vergleich, so wie sie nicht lange Regen, Hagel, Regenbogen und die bunten, fremden Fahnen duldet, die über ihren Dächern auftauchen und wieder verschwand, so flüchtig und unreal, wie sie selbst dauerhaft und konkret war.

Chronik in Stein war vor einem Vierteljahrhundert der erste Roman von Ismail Kadare, den ich ins Deutsche übersetzt habe. Inzwischen sind mehr als dreißig andere Werke dazugekommen, aber die *Chronik* ist mir immer noch das liebste. Die Stadt, dargestellt aus dem Blickwinkel eines (allerdings schon recht erwachsen wirkenden Kindes) im Moment einer zeitgeschichtlichen Wende, der kommunistischen Machtergreifung nach dem Zweiten Weltkrieg,

versinnbildlicht die seltsame Verbindung von eherner Beständigkeit, im Guten wie im Schlechten, und ständiger Veränderung, ebenfalls im Guten wie im Schlechten, wie sie für Albanien und den gesamten Balkan im 20. Jahrhundert kennzeichnend war.

Vor allem aber ist *Chronik in Stein* ein wunderschönes Buch. Kadares Gjirokastra ist bewohnt von sonderbaren Menschen und reichlich versehen mit magischen Orten, randvoll mit Geschichte und überbrodelnd von Geschichten: Räuberpistolen, alten Volksepen, Chroniken, Legenden, Klatsch und Tratsch, Frontmeldungen, Radioberichten und, ja, Weltliteratur. Besonders die alten Griechen und Shakespeare hatten es dem jungen Ismail angetan, dem etwa Hamlet, wie er in einer Erzählung für die Züricher Zeitschrift *du* bekannte, die nächtlichen Gespenster vertreiben half. Die wahrscheinlich wichtigsten Protagonistinnen von *Chronik in Stein* sind ältliche, ein wenig verhutzelte, aber äußerst beredsame und stets schwarzgekleidete Frauenpersonen, die ich in der deutschen Übersetzung Tuschelweiblein nannte. Sie spielen eine ähnliche Rolle wie der Chor in der griechischen Tragödie, kein noch so kleines Ereignis in der Stadt entgeht ihrer geschulten Aufmerksamkeit, und alles Registrierte wird vor den Haustoren oder bei den regelmäßigen Kaffeekränzchen in den Obergeschossen der hohen Häuser nicht nur kommentiert, sondern auch für die Überlieferung aufbereitet. So wird aus Geschichten Geschichte.

Diese Tuschelweiblein kommen in allen Büchern Kadares vor, auch wenn sie sich meistens verkleidet haben: als wandernde Rhapsoden, mittelalterliche und neuzeitliche Polizisten, Kuriere, Traumdeuter, Spelunkenwirte, Trunkenbolde, die den Mund nicht halten können, Reporter, spiritistische Medien, Chronisten aller Art, ausländische Experten oder sogar Mitarbeiter des Olymp. Die Dichter nicht zu vergessen, natürlich. Alle sind damit beschäftigt, flüchtiges menschliches Leben in dauerhafte Worte zu überführen. Ismail Kadares bevorzugtes Thema ist die Literatur selbst.

Im halben Jahrhundert seines literarischen Schaffens ist Ismail Kadare mehrmals in seine Heimatstadt Gjirokastra zurückgekehrt,

zuletzt in dem 2009 in deutscher Sprache erschienenen Roman *Ein folgenschwerer Abend*, dem ein wahres (nun ja, was heißt wahres?) Ereignis aus den letzten Kriegstagen in Albanien zugrunde liegt. Beim Marsch auf Gjirokastra wird eine Einheit der deutschen Wehrmacht aus dem Hinterhalt von Partisanen beschossen. Der erboste Kommandeur der Einheit, ein Oberst Fritz von Schwabe, nimmt Geiseln und droht mit ihrer Erschießung. Ein der deutschen Sprache mächtiger Einheimischer, der angesehene Arzt Dr. Gurameto, tritt in Verhandlungen mit dem Offizier, der, wie sich erweist, ein alter Studienfreund aus seiner Zeit in Österreich ist. Er lädt ihn, um ihn mit einem Beispiel albanischer Gastfreundschaft umzustimmen, zu einem Abendessen zu sich nach Hause ein, und tatsächlich, die Geiseln werden freigelassen. Da die Leute in der Stadt nicht erfahren, was sich am betreffenden Abend in Dr. Gurametos Haus abgespielt hat, entstehen alle möglichen, zum Teil abenteuerlichen Gerüchte, die sich zur Legende verdichten, und diese Legende vermischt sich mit der alten Volkslegende von dem Toten, der einer irrtümlich auf seinem Grab gelandeten Einladung zum Abendessen folgt: Hat es den deutschen Offizier überhaupt gegeben, war er womöglich ein Wiedergänger, ein Untoter? Wenige Monate später ergreifen die Kommunisten die Macht, und noch eine Legende kommt ins Spiel, nämlich die offiziell propagierte von der angeblichen jüdisch-amerikanischen Ärzteverschwörung gegen Stalins Leben, mit der die Eliminierung vermeintlich unzuverlässiger Intellektueller legitimiert werden soll. Dr. Gurameto verliert im Zuge der Vermengung (mindestens) dreier Legenden auf grausame Weise sein Leben, um dergestalt selbst zur Legende zu werden.

Es ist durchaus bezeichnend, dass sich nach dem Erscheinen des Romans die Nachfahren des Arztes, der Kadare als historisches Vorbild für Gurameto diente, in der albanischen Presse zu Wort meldeten und nicht nur gegen (leicht erkennbare) Ungenauigkeiten in der Faktendarstellung, sondern vor allem dagegen verwahrten, dass ihr Verwandter in die Nähe der Deutschen und damit der Nazis gerückt worden sei. Auf dem, was nationale Tugend

Details sind alles.

DANIEL KEHLMANN

anbelangt, besonders sittenstrengen Balkan sind solche patriotischen Empfindlichkeiten ebenso üblich wie eine Beurteilung von Büchern nach ihrer wirklichen oder vermeintlichen politischen Zugehörigkeit. Doch diese, sagen wir, ein wenig einfältige Annäherung an Literatur kommt, was Ismail Kadare anbelangt, auch über Albaniens Grenzen hinaus vor. Nach der Wende in Albanien haben einige Literaturkundige im deutschsprachigen Raum ihr ursprünglich hymnisches Urteil über den albanischen Autor von einem Tag auf den anderen gegen einen politischen Generalverdacht auf Verstrickung eingetauscht, dem sie nun unentwegt nachgehen: Schau an, der Diktator Enver Hoxha als ‚positiver Held‘ des Romans *Der große Winter*, pfui! Welch ein Sündenfall!

Aber auch die umgekehrte, kadarefreundliche Variante ist nicht weniger, nun, unbedarft: Schau an, manche Örtlichkeiten im Roman *Der Palast der Träume* entsprechen dem Stadtplan von Tirana! Welch wagemutiger Hinweis! Welch kühnes Aufbegehren gegen das herrschende Regime!

Es stimmt schon, Kadare, der – wenn auch durch seine internationale Reputation geschützt – unter einem Regime schrieb, das politische und literarische Dissidenz nicht einmal im Ansatz duldet, wickelt gerne auf historische Themen und Orte aus, vor allem auf das Osmanische Reich, um sich mit bestimmten Zusammenhängen auseinandersetzen zu können. Überall sind Verfremdungseffekte und Anachronismen eingebaut, die eine genaue historische Zuordnung stören. So konnte man das Gesagte auch auf die Gegenwart beziehen und vermuten, es sei mit dem Sultan in Wahrheit Parteichef Hoxha gemeint und mit dem Osmanischen Reich die Sozialistische Volksrepublik Albanien.

Allerdings fände ich persönlich es ein wenig ehrverletzend für einen Schriftsteller, wenn man ihm unterstellte, er habe sein Werk in den Dienst politischer Aktualität gestellt. Die Vorliebe, in den Köpfen der Untertanen zu wühlen, um gefährliche Gedanken aufzuspüren, ist allen totalitären Systemen der Weltgeschichte eigen gewesen, nicht nur den albanischen Parteibürokraten oder den fiktiven Erfindern einer Traumbehörde (*Der Palast der*

Träume). Und „Kra-Kra-Zonen“ (*Der Schandkasten*), in denen zur Verständigung einzig und allein Krächzlaute erlaubt sind, gibt es überall, wo das freie Wort verfolgt wird. Schließlich, dass man seine Tochter politischen Zwecken opfert, soll heute ebenso vorkommen wie zu Zeiten eines legendären Griechenkönigs (*Agamemnonns Tochter*).

Ismail Kadare selbst hat Anfang der neunziger Jahre in dem Buch *Einladung ins Studio* folgendermaßen Auskunft gegeben:

„Als ich den *Palast der Träume* schrieb, hatte ich [...] einen Vorteil: die kommunistische Welt. Obwohl sie sich gegen Religion, Mystizismus, Magie, Vorahnungen, Beschwörung, Traumdeuterei usw. erklärt hatte, operierte sie doch seltsamerweise noch viel mehr als all die anderen Welten mit mystischen Zeichen.“

Und über das Osmanische Reich sagt er:

„Ich habe oft gesagt, dass dieses Reich eine Goldgrube für jeden Schriftsteller ist. Man findet dort alle menschlichen Rassen vor, alle Religionen, Klimata, Landschaften, alle Dramen der Völker und vor allem sämtliche Mechanismen der totalitären Unterdrückung, vom römischen Imperium über Byzanz und die Mongolen bis hin zum Dritten Reich und dem Sowjetblock.“

Gelegentlich wird Kadare auch hämisch die Frage gestellt, weshalb er bestimmte Themen und Ereignisse, etwa den mysteriösen Tod des vormaligen albanischen Ministerpräsidenten Mehmet Shehu (*Der Nachfolger*), erst nach Ablauf der kommunistischen Herrschaft so behandelt habe, wie er das heute tut. Insofern darin die Vermutung steckt, dass unter totalitären Regimen nur ein toter oder wenigstens eingekerkerter Schriftsteller ein guter Schriftsteller sein kann, erscheint mir diese Frage etwas zynisch, vor allem, wenn sie unter den gnadenreichen Voraussetzungen einer Geburt im freien Westen gestellt wird.

Nun, solange nicht wirklich vom Ende der Geschichte ausgegangen werden kann, solange schon ein oberflächlicher Blick auf die Welt zeigt, dass nicht überall alles zum Besten bestellt ist, dürfte ein Forscher an der Schnittstelle von Wirklichkeit und Mythos wie Ismail Kadare nicht überflüssig sein.

ARNON GRÜNBERG

A Few Thoughts on Writing

Asking a writer to say something meaningful about writing is like asking a prostitute to say something insightful, yet civilized, about fucking.

Some novelists are also critics and writers of non-fiction. Their essays on other authors may shed light on their own work. The emphasis is on the word “may”.

Many audience questions following my readings concern the act of writing. “How do you write?”, “When do you write?”, “How do you start a novel?”, etcetera. These questions reflect more than sheer curiosity or voyeurism. In the old days, people used to say: “Publishers are frustrated authors.” These days, the reader is a frustrated author. I do not mean to talk down on readers, quite the opposite. The author is a reader who forgot to remain silent.

The author who insists that “the book was just writing itself” is a polite liar. He wants the audience to believe that the book has always been there. He wants to promote the illusion of inevitability—the belief that a particular story and the characters in that story are immortal, that they will never disappear because they have always been there. The author just happened to stumble upon them. The author views himself as an archeologist who digs up what would otherwise have remained unseen.

In lesson 8 of J. M. Coetzee’s *Elizabeth Costello*, several judges interrogate the (fictitious) author Elizabeth Costello about her profession. Costello says: “I am a writer, and what I write is what I hear. I am a secretary of the invisible, one of many secretaries over the ages. That is my calling: dictation secretary. It is not for me to interrogate, to judge what is given me. I merely write down the words and then test them, test their soundness, to make sure I have heard right.”

If it’s impossible to speak about creation without falling into the trap of mysticism, then I prefer the ironic and self-deprecating mysticism of Elizabeth Costello. The author is a dictation secretary. (Costello has borrowed the words “secretary of the invisible” from the Polish poet Czeslaw Miłosz.) There is nothing glamorous about the author’s work. His fame—if fame is the appropriate word in this day and time—is based on a misunderstanding. The author is not a creator, he is not even an archeologist; he is a listener, a secretary, a spy, if not a thief.

To me, Elizabeth Costello’s intuition seems right. Yes, the author has a free will and is therefore in some way responsible for his books. But free will is mostly a judicial necessity and not so much an artistic issue. Keep in mind that Elizabeth Costello is explaining her motives in a courtroom.

Some people argue that the gist of our knowledge is unknowable. It seems to me that the gist of creation is definitely unknowable. I can speak about technique and writing as a craft. But this won’t explain the act of writing completely; why did I choose to write this story and not another? At best, I can explain things like why I chose the words “significant other” instead of “wife”, or the other way round.

I do not want to speak about the concept of genius here. Genius as explanation for the act of higher writing, as fig leaf for the unknowable, has rightly been ridiculed by E. M. Forster in the preface to his collection of lectures *Aspects of the Novel*.

Why does Elizabeth Costello insist that it is not for her to interrogate, to judge what is dictated to her? Is this a defense strategy or does she point out a truth about writing?

In my opinion, where matters of creation are concerned, the author is not completely responsible for his material. He has been dealt a hand of cards; all he can do is play. Perhaps this is what Elizabeth Costello means by “testing the soundness of the words”—she takes the craft of the secretary seriously. A secretary is not responsible for the words that are dictated to him. At most, he can be held responsible for a typo or a misplaced comma.

It seems plausible to me that obsessions are the gist of the creative process. If so, the question remains: Is it possible to escape from my obsessions? Can I trade in one obsession for another?

I can write a book about the obsessions of other people. But how do I know that I’ve really escaped from my own obsessions?

I once wrote a short story called “The Fantasies of Others” about a young man who believes that his sexual adventures are an exploration of the fantasies of others. He discovers that even when you believe you explore other people’s fantasies, you have not escaped your own obsessions.

I’m not sure that readers and critics would appreciate an author who escapes from his obsessions.

We want the author to sound like himself, not like somebody else. We want the author to be faithful to himself. To a certain degree we want him to write about his own culture. We would get confused if a German author wrote about Mongolian culture without explaining himself thoroughly. Why did he have to do this, wasn’t Hamburg interesting enough?

Regardless of whether a book is officially autobiographical or not, we want to be able to see a connection between the author and his book.

The reader has a yearning desire to forget that what he reads is fiction, in the same way that the customer wants to forget that he

paid the hooker the money that was meant to buy clothes for his children. That is what the famous “suspension of disbelief” is all about: forgetting that something is fiction.

If the reader is unable to forget that what he reads is fiction, he will blame the author and might even seek revenge.

Forster wrote: “Fiction is truer than history, because it goes beyond the evidence, and each of us knows from his own experience that there is something beyond the evidence.”

The reader’s longing is paradoxical. He hungers for something truer than his own life, but at the same time he refuses to realize that he is reading something that goes beyond the evidence.

The reader wants evidence, the author knows that there is no such thing.

Elizabeth Costello claims that it is not her profession “to believe, just to write.”

Shortly after, she says: “I can do an imitation of belief, if you like.”

Because that’s what Elizabeth Costello does, she does imitations.

Later, she produces a written statement: “I maintain beliefs only provisionally; fixed beliefs would stand in my way.”

According to Elizabeth Costello, an author is somebody who does imitations, who believes in things only provisionally, and who is altogether a secretary of the invisible.

Why is a fixed belief such a danger for the author?

One explanation could be that a fixed belief stands in the way of a secretary’s work. A secretary needs to be receptive. His own beliefs and opinions should not interfere with what he is supposed to do: to write down the words that he hears. A fixed belief is an enemy of truth.

If writing fiction is a quest to go beyond the evidence, the first thing the author should do is to discard his fixed beliefs. Where there is no evidence, a belief becomes an absurdity.

Although stories are vehicles for raising moral questions, the author should not ask himself if what he hears and finds beyond evidence, would benefit mankind. He is amoral, not immoral.

As a craftsman, the author is nothing but a secretary, busying himself with technical questions.

One of the most beautiful technical questions was put forward by E. M. Forster: "How much time does love take?"

Most human beings entertain the illusion that love lasts forever, but the novelist as a creature who maintains only provisional beliefs knows that the most important question is: How much time does it take?

SONJA A. J. NEEF

A Few Thoughts on Reading

Replik auf Arnon Grünberg

In seinem Essay *A Few Thoughts on Writing* erklärt der niederländische Autor Arnon Grünberg seinen Begriff von Autorschaft folgendermaßen: „Asking a writer to say something meaningful about writing is like asking a prostitute to say something insightful, yet civilized, about fucking.“ Schauen wir uns Grünbergs poetologische Einlassung genauer an. Für ihn ist also Schreiben wie das Metier der Prostitution. Er entwirft es wortwörtlich im Modus der Pornographie, wenn er die Arbeit des Schreibens (*gráphos*) mit der Arbeit der Hure (*pórne*) vergleicht. „Writing“ und „fucking“, nun gut.

Und lesen?

Die Leserin oder der Leser, die in diesem Schema zumindest stillschweigend vorausgesetzt werden, sind zum Partner in einem Vertrag geworden. Sie finden sich in einer eigentümlichen Beziehung wieder, die unter der Maßgabe der Liebe stattfindet, in Wahrheit aber den Vertrag zwischen Prostituierte und Freier betrifft. Wir wollen einen Moment bei diesem Vergleich bleiben. Auf der Suche nach schneller und käuflicher Liebe schlagen die Leser Grünbergs Debütroman auf und finden auf den Amsterdamer *Walle*. In den Häusern, die Grünberg in *Blauer Montag* (Zürich 1997; *Blauwe maandagen*, Amsterdam 1994) beschreibt, hängt der Geruch von schalem Bier. Im Hintergrund hört man

die Popsongs der achtziger Jahre. Die Hauptfigur ist ein garstiges Schulkind. Nur widerwillig hat es sich von den Erwachsenen dazu bewegen lassen, von den Vorhängen seines Klassenzimmers herunterzusteigen. Des Gymnasiums verwiesen, versucht es sich in diversen Jobs: im Kurierdienst einer Apotheke, als Abonnementverkäufer, als Verlagssekretär, schließlich als Callboy. Zwischendurch schiebt es den Rollstuhl mit dem Vater – mit seinem Schlaganfall und seinen Erinnerungen an das Lager – von Kneipe zu Kneipe. Im Vordergrund steht in diesem Roman die Verweigerung der gesellschaftlichen Anpassung, die er meist lautstark in expliziten, stakkatohaften Sätzen vorträgt. Nur leise lässt sich gelegentlich ein Kontrapunkt vernehmen. Wenn sich beispielsweise im Elternhaus in die Überlebenssprache (Niederländisch) ein deutsches Wort einmischt („Ich hab noch zwanzig Pferde in Berlin“), öffnet die Sprache selbst den doppelten Boden, auf dem Grünbergs Romandebüt basiert: Heinrich Heine hat dieselben Initialen wie Holocaust. Von beidem gibt es nur einen Hauch.

Eines Nachmittags lässt sich das *enfant terrible* in einem Puff in der Brederostraat die Brille abnehmen und ein Kondom überstreifen. Der Körper, in den er eindringt, trägt einen Namen: Tina. Es ist der Körper der Hure – also wortwörtlich Grünbergs poetologischer Körper, in dem der Prozess des Schreibens stattfindet. Nicht zufällig markiert der Besuch bei Tina das Zentrum des Romans. Und er liefert dessen Farbe, wenn er uns in ein blau bezogenes Bett in ein blaues Zimmer führt, in dem Tina ihren blauen Bademantel ablegt. An jenem Nachmittag vor dem Pessachfest küsst die Hure, die sich Tina nennt, dem Freier das Gesicht. Dabei spricht sie vom Holocaust und von den Liebetechniken, die sie für 100 Gulden die Stunde feilbietet. In drastischen Sprüngen greift sie von einem Thema zum anderen über. Während sie mit dem Freier die Stellung wechselt, spricht sie vom Großvater, der aus dem Lager nicht heimgekehrt ist, und fragt: „Gefällt es dir so?“ Der Freier denkt derweil an Randy Newman. Weil er in diesen Dingen noch nicht sehr erfahren ist, hat er sich der Hure

mit vollem Namen vorgestellt: Arnon Grünberg. Er enthüllt seinen vollständigen und echten Namen und stellt damit eine autobiographische Anspielung an. Das ist Grünbergs Pornographie. Er gibt seinen Namen preis, obwohl er sehr wohl weiß, dass der Name der Hure nicht wirklich Tina lautet. Ihr Name ist so falsch wie die Begierde, die sie vortäuscht. Das ist ihre Pornographie. So sind die Wörter zur Vollendung gekommen. Sie haben den fahlen Geschmack von lauwärmer Cola angenommen: zu süß, zu klebrig, zu blau. Im Roman sind sie so wahrhaftig wie der Samen des Freiers in Tinas Körper, der zu einem Achtel jüdisch ist. Zu jüdisch und zugleich nicht jüdisch genug, um an den wahrhaftigen Dingen teilzuhaben.

Es ist ein eigentümlicher Tabubruch, den Du in *Blauer Montag* demonstrierst, Grünberg, wenn du den Samen mit der Auslöschung engführst, indem Du die Erinnerung an den Holocaust in den Puff verlegst. Es ist die Provokation der sogenannten zweiten Traumageneration, die beides – das Lager und die Liebe – gleichermaßen als unwirklich erfährt, beides als das Ergebnis einer geschmacklosen Inszenierung, einer Täuschung oder Fälschung, die dennoch am eigenen Leib wahrhaftig wird. Am Ende steht zugleich tragisch und komisch dieser Roman, um von der banalen Langeweile einer Jugend Zeugnis abzulegen. Dessen Leserin bin ich.

Nun denn, Arnon Grünberg, Du Schreiber/Hure, was soll Dein Lohn für diese Dienstleistung sein? Gestatte mir für dieses Mal, mit einem Gegendienst zu bezahlen. Lass mich Deinen Vergleich über das Schreiben aufgreifen und damit weitermachen. Wir wollen uns aneinander reiben.

„Asking a reader to say something meaningful about reading is like asking a wooer to say something insightful, yet civilized, about being fucked“, so muss logischerweise die Replik der Leserin auf Deine „few thoughts on writing“ lauten, Grünberg. Wie findest Du dieses Bild: Ergießt sie sich in ihn, die Leserin in den Schreiber, der Freier in die Hure, oder er sich in sie?

Gestatte mir diese Bemerkung: Das scheint Dein Ding zu sein, diese eigentümliche Verzwirnung von Blut und Sperma. Sie

begegnet einem auch in Deinem Roman *Mitgenommen* (Zürich 2010; *Onze oom*, Amsterdam 2008). Gleich im allerersten Satz des Romans klärt uns Dein Erzähler auf: „Der Mörder von Lina Siñani Huancas Eltern konnte selbst keine Kinder zeugen [...].“ Nach dem Schema der antiken Humorallehre stellt er die Romanfiguren unter den Einfluss eines Saftes, der wie ein Naturgesetz die Handlung lenkt. Der Erzähler braucht sodann nur noch zuzusehen und aufzuzeichnen, wie sich die Dinge entwickeln.

Mitgenommen handelt von einem Krieg zwischen der Militärregierung und den Staatsfeinden eines fiktiven Unrechtsstaats in Südamerika. Der niederländische Originaltitel *Onze oom* heißt übersetzt ‚unser Onkel‘. Dieser ursprüngliche Titel kündigt eine Romanfigur an, die über die ersten 325 Seiten hinweg in geradezu mystischer Weise abwesend bleibt, um dann mit einem Flashback an den Anfang der erzählten Zeit zu treten. Eingeführt wird „der Onkel“ wie ein Messias: Nach langem Erwarten werden zunächst die ihn umrankenden Legenden vorgetragen, dann tritt er als ein changierendes Trugbild zwischen zwei Explosionen inmitten des Kriegsgeschehens in Erscheinung, um sich endlich leibhaftig als der Rebellenführer zu erkennen zu geben, der sich als „Onkel des vernichteten Volkes“ versteht.

In der deutschen Übersetzung lenkt der Titel das Augenmerk hingegen auf die Gegenfiguren des Onkels. Der Roman setzt in dem Moment ein, als der staatstreue Major Anthony, der mit der Festnahme sogenannter verdächtiger Individuen betraut ist, bei einem nächtlichen Einsatz auf das Kind trifft, dessen Eltern er soeben im Bett hat erschießen lassen. Das titelgebende „Mitgenommen“ knüpft ein Verhältnis zwischen dem Major, der mitnimmt, und dem Kind, Lina, das mitgenommen wird. Der erste Satz erwähnt nicht nur den toten Samen des Majors, sondern er bringt auch das Kind hervor, das gleich zweimal namentlich Erwähnung findet. Ich wiederhole: „Der Mörder von Lina Siñani Huancas Eltern konnte selbst keine Kinder zeugen, darum beschloss er, Lina Siñani Huanca zu adoptieren.“ Beide Nennungen entwerfen Lina im Hinblick auf eine Art von humoralpathologischer Störung, die erste steht

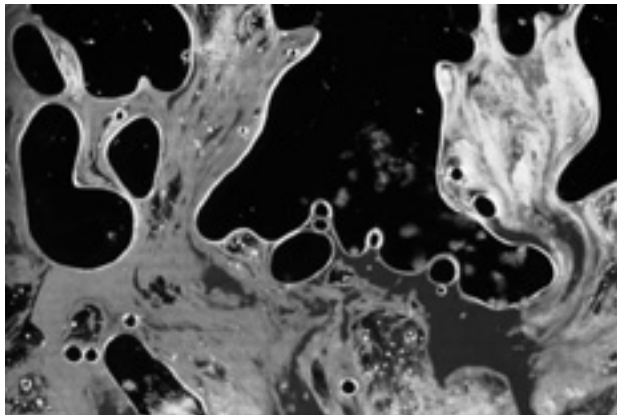
im Zeichen des Blutes, das Major Anthony im Namen des Staates vergießt, die zweite im Zeichen seines Samens. Im Halbdunkel des nächtlichen Militäreinsatzes wird Lina in die Erzählung eingeführt als Objekt des Blicks, der Gedanken und der Handlung des Majors. Als Subjekt bleibt die kleine Lina starr und stumm. Lediglich ihre langen Zöpfe werden zum Agens. Sie haben den Major angerührt, und so steht für ihn fest, dass er das Mädchen mit nach Hause nimmt, um es seiner Gattin Paloma als Wiedergutmachung für seine Zeugungsunfähigkeit zum Geschenk zu machen.

Der Krieg wütet nicht nur im Beruf des Majors, sondern auch in seinem Privatleben. „Wenn man auf Kommando töten kann“, so gebietet er Paloma, „kann man auch auf Befehl lieben.“ Die frustrierte Gattin aber ist längst mit einem Generalleutnant im Bunde. Dessen Samen fließt üppig, von Palomas Nase trieft er auf ihre Bluse und weiter über Romanseiten hinweg, um seinerseits Unheil über die Figuren zu bringen. Dem gehörnten Major beschert er einen gefährlichen Konkurrenten; zwischen der unfreiwillig beschenkten Frau und dem verschenkten Mädchen spinnt er einen perfiden Solidarpakt, der darin besteht, dass sie einander *nicht* wollen.

Diese Pathologie von Blut und Sperma folgt einem bekannten Programm. In seiner Abhandlung über die *Entstehung der Tiere* (und Menschen) behauptete Aristoteles, dass die Fortpflanzung im Grunde auf einer Störung beruhe.¹ Damals wusste man über den Eisprung und den Zusammenhang von Menstruation und Ejakulation im Zeugungsprozess noch nicht Bescheid. Bei Aristoteles liefert das Mutterblut die passive und formlose Materie des neuen Lebewesens, der männliche Samen dagegen die formende Kraft. Er wird im heißen männlichen Körper aus Blut gebraut, und er trägt die Seele, die den neuen Körper zum Leben erweckt. Der weibliche Körper ist zu diesem Prozess nicht fähig, weil es ihm an Wärme mangelt, und bringt daher nur die Menstruation als unvollendetes Produkt hervor.

Schau Dir die Bilder von Andres Serrano an, Grünberg, sie setzen wie Du in Deinen Romanen dieses Aufeinandertreffen von

Blut und Sperma in satten Farben in Szene.² Unter dem Mikroskop winden sich zwischen Objektträger und Deckgläschen gepresste Schleier von Rot und Weiß wie lodernde Feuerzungen. Der Fotograf scheint außer seinem Ejakulat nichts hinzutun zu müssen. Die Kräfte wirken wie von selbst.



Andres Serrano, *Semen and Blood III*, 1990, New York,
Paula Cooper Galerie New York

Dieses spannungsvolle Verhältnis von Blut und Sperma treibt auch die Syntax Deiner Romane an, Grünberg. Einschreiben und Auslöschen erscheinen als zwei Seiten ein und derselben Operation. Siehe hier die Kippfigur: Der tote Samen des Majors hat den leiblichen Eltern den Tod gebracht, aus dem das Kind wie aus einer Zeugung hervorgegangen ist.

Schauen wir uns diese rot-weißen Schlieren in *Mitgenommen* genauer an. Blut und Samen verlaufen ineinander und bringen ein sonderbares Geschöpf hervor: ein Kind wie aus einem Reagenzglas, in dem der Romanschreiber ein Blutbad mit totem Samen vermischt hat.

Was aber hat der Verlag der deutschsprachigen Ausgabe, Diogenes, aus diesem Arrangement gemacht, als er in den Originaltitel eingriff und an die Stelle des „Onkels“ das Partizip „mitgenommen“

setzte? Der „Onkel“ ist die Figur des großen blutigen Dramas, das sich zwischen dem Major und dem Rebellenführer entspannt und das die Frage von Täter und Opfer, von Schuld und Recht als final unentscheidbare Aporie verhandelt, die für die fiktiven wie für die historischen Blutbäder gilt. Mit diesem anderen, nunmehr deutschen Titel aber, *Mitgenommen*, tritt an die Stelle der missratenen Väter und Onkel ein anderes, ein kleineres und zarteres Drama, nämlich die Geschichte von zwei sehr langen Zöpfen, die zu bürsten, zu kämmen und zu flechten viel mütterliche Geduld abverlangt hatten und die unter der gleichgültigen Obhut einer falschen Mutter sogleich der Schere zum Opfer fallen. So steht sie da, die kleine Lina, seit jener Nacht im Halbdunkel der elterlichen Wohnung auf der ersten Romanseite, als sie zur Waise wird. Sie findet sich in eine lange Reihe von Passivbildungen verwickelt. Auf die abgeschnittenen Zöpfe folgen der Entzug des Familiennamens und schließlich der Missbrauch durch die Männer in der Goldmine („Es dauert nur eine Minute“). „Mitgenommen“ wird Lina wiederholt: vom Major, von den Straßenkindern, von der Organisation, schließlich vom Onkel. Sieh sie Dir an, Grünberg, das ist Deine Figur. An ihr vollziehst Du die Taten der Onkel und Väter. Sie liefert die formlose Materie, an der das große Drama des Samens seine Form gewinnt. Sie ist der Stoff, der Rohstoff.

Tina und Lina, obwohl von Grund auf verschieden, bilden ein eigentümliches Minimalpaar – in der Phonetik der Sprache wie in der Anatomie der Romanfiguren. Wie Tina ist es Lina verboten, den eigenen Namen zu sagen: „Ich heiße Lina, Lina Siñani Huanca. Das ist mein wirklicher Name. Das bin ich; in diesem Namen spreche ich, erhebe ich Anspruch auf ...“ Weil der Major Lina verboten hat, sich so zu erkennen zu geben, lässt der Erzähler das Mädchen singen statt sprechen. Das ist Linas unmögliche Pornographie.

Die formende Kraft in Deinen Büchern ist insofern aristotelisch, Grünberg, als sie ein Geschlecht hat. Dieses „eine“ Geschlecht ruft uns die aus der Mode geratenen Lesestrategien jenes „anderen“ Geschlechts in Erinnerung, das auf ewig „nicht eins“

ist, wie es die *écriture féminine* ausgedrückt hat. Weißt Du noch, Grünberg, damals in den siebziger Jahren, als die „großen Huren“ anfangen, sich mit den Romanfiguren zu solidarisieren? Im Namen der Tinas und Linas fragten sie, wie man als Leserin diese Wörter hinnehmen, in den Mund nehmen, zwischen den Lippen des anderen Geschlechts aussprechen kann, den „Lippen, die niemals über einer Wahrheit geöffnet oder geschlossen sind“.³

Mehr als zwei Jahrtausende nach Aristoteles weiß man recht gut Bescheid über Eisprung und andere Details der weiblichen Kreativität, über die Bewegung der Lippen, die sich nicht nur zum Singen, sondern auch zum Sprechen öffnen, ebenso zum Lügen: Sie öffnen und schließen, spreizen und schürzen sich. Damals war es die *écriture féminine*, die uns für diese Bewegung sensibilisierte. Nicht von selbst ist die Pornographie seitdem zum selbst-kritischen Verfahren geraten, sondern es bedurfte einer gezielten Aufmerksamkeit. Heute gibst Du uns in Deinen Romanen aufs Neue die Schöpfungskraft der Geschlechter als Rätsel auf, Grünberg, wenn Du uns, Deine Kunden/Leser, an blauen Montagen oder auch an anderen Wochentagen mit deiner *écriture masculine* empfängst. Die Pornographie ist dem Schreiber/Hure und dem Leser/Freier erneut zur Aufgabe geworden, oder genauer: zu einer Aufgabe, die sich im Verhältnis *zwischen* den beiden stellt. Darin besteht die unendliche Aufgabe der Pornographie. Nur zu!

Bildquelle: www.theslideprojector.com/images/1980s/serrano/semelandblood3.jpg

- 1 Aristoteles: *De generatione animalium*. Elektronische Ausgabe von Arthur Platt, *Generation of animals*, ins Englische übersetzt von A. L. Peck. Electronic Text Center, University of Virginia Library, <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/AriGene.html>; hier Kap. 2,3.
- 2 Für eine eingehende Serrano-Lektüre anhand von Aristoteles siehe Murat Aydemir: *Images of Bliss. Ejaculation, Masculinity, Meaning*. Minnesota 2006, darin Kapitel 1: „Semen, Blood, Stars, and Ice: Serrano and Aristotle“, S. 3–29.
- 3 Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979, S. 223 f.

ADAM THIRLWELL

On Unfolding Flying Machines

1

It seems so difficult to talk about whatever the process of writing is, that first I want to begin with someone else. Yes, I want to begin whatever self-examination I can manage with a story of other people.

2

In 1933, the poet Osip Mandelstam and his wife Nadezhda went to Koktebel, in the Crimea, on the shores of the Black Sea, for a vacation at the Writers' Union rest home. In Nadezhda Mandelstam's memoir of that time, she records how the novelist Andrei Bely and his wife were also there: and so Mandelstam and Bely "enjoyed talking with each other. M. was writing his 'Conversation About Dante' at the time and read it out to Bely. Their talk was animated, and Bely kept referring to his study of Gogol, which he had not yet finished."

A decade earlier, it had been very different. In the 20s, Mandelstam loved attacking Bely and the Symbolists. Mandelstam had grown up in Petersburg; he had been taught by one of Bely's Symbolist friends. And so in the ordinary way, from within his own

avantgarde, he had attacked the older avantgarde—"the glorious traditions of the literary epoch when a waiter reflected in the double mirrors of the restaurant in the Hotel Prague was regarded as a mystical phenomenon, as a double ..."

Ten years later, in Koktebel, Mandelstam was writing his *Conversation About Dante*. It is called a conversation. But no one else is mentioned in the text. And so I think that the real person to whom this conversation is addressed is Bely. For Mandelstam is writing about Dante's *Commedia*: but really he is continuing the investigations of his former city of Petersburg—the constant probing of how to turn language into art. The *Commedia*, writes Mandelstam, is "a power flow, now known in its totality as a 'composition', now in its particularity as a 'metaphor', now in its indirectness as a 'simile' ..." And the reason I wanted to start with this small story of a vacation was that Mandelstam changes the vocabulary for talking about a literary text. With this idea of a power flow, Mandelstam rejects all ideas of form and content: "form is squeezed out of the content-conception which, as it were, envelops the form." Instead, writing is pure performance: "Poetic material does not have a voice. It does not paint with bright colours, nor does it explain itself in words. It is devoid of form just as it is devoid of content for the simple reason that it exists only in performance." Or, in other words: "In talking about Dante it is more appropriate to bear in mind the creation of impulses than the creation of forms ..."

Constantly, Mandelstam laments the lack of vocabulary: "Again and again I find myself turning to the reader and begging him to 'imagine' something; that is, I must invoke analogy, having in mind but a single goal: to fill in the deficiency of our system of definition." And so—since "this poem's form transcends our conceptions of literary invention and composition", Mandelstam doesn't offer theories, but improvised metaphors:

We must try to imagine, therefore, how bees might have worked at the creation of this thirteen-thousand-faceted

form, bees endowed with the brilliant stereometric instinct, who attracted bees in greater and greater numbers as they were required. The work of these bees, constantly keeping their eye on the whole, is of varying difficulty at different stages of the process. Their cooperation expands and grows more complicated as they participate in the process of forming the combs, by means of which space virtually emerges out of itself.

Dante's poem, writes Mandelstam, is based on the principle of "convertibility or transmutability". And so the endlessness of this process makes any description impossible. The *Commedia* is an impossible object:

just imagine an airplane (ignoring the technical impossibility) which in full flight constructs and launches another machine. Furthermore, in the same way, this flying machine, while fully absorbed in its own flight, still manages to assemble and launch yet a third machine.

The self-assembling flying machine: this fantastical metaphor seems to me the best description of a novel: a process of metamorphosis and reversal, a multiple escape ...

One must traverse the full width of a river crammed with Chinese junks moving simultaneously in various directions—this is how the meaning of poetic discourse is created. The meaning, its itinerary, cannot be reconstructed by interrogating the boatmen: they will not be able to tell how and why we were skipping from junk to junk.

Which is one reason, therefore, why any self-analysis is basically impossible. A novel is a machine that is in advance of its machinist.

And so I'm not sure if it's possible to accurately outline the process of writing something in the past: I can only offer a blind description of a process in the present. Yes, this, for instance, is a story from the twenty-first century that I keep thinking about.

In London, there's just ended an inquiry into the death in British army custody of an Iraqi civilian: a man called Baha Mousa. He worked as a hotel receptionist in Basra—where he was arrested. A post-mortem examination established that he had died of asphyxiation; on his body, there were 93 identifiable injuries. The inquiry, however, didn't just investigate the particular tortures by British soldiers that led to his death. It has also revealed the more general presence of torture techniques in the British Army. These tortures, however, are not designed to lead to 93 identifiable injuries. Instead, they are designed to be invisible on the body. This torture is designed to leave no marks. In the words of the politicians, this torture is *clean*. Or, in the words of a US army slogan in Iraq: No Blood, No Foul.

I'm not sure quite why this troubles me so much. There is the politics, obviously: but the politics isn't enough. And so I wonder if it is because this story is a story that is part of a universal paradox. For we all know the paradox of pain: we know about it every time we accidentally cut ourselves with paper. For the person in pain—you, dear reader—there is no doubt whatsoever about the pain. While to the person who is not in pain—your wife, dear reader, your boyfriend—it is often very difficult to know to what extent the other person is in pain.

Yes, pain creates a paradox: the place of the most certainty can also be the place of the most doubt.

And our contemporary, democratic torture is a paradox, too. The most terrible pain is the most difficult to express. It is also the most difficult to believe. For if faced with a scar, if faced with a wound, people can believe in another person's pain. But if, however, a body bears no scars, then the pain becomes invisible, too.

This is why democracies have invented torture that does not look like torture. They have invented paradoxical torture.

The most common torture used by the British army on its prisoners in Iraq, for instance, is known—in the terms of travel and leisure—as the Ski Position. As if the dying prisoner is swooning on the snowy slopes. The name is comical. And yet, the true horror, the true paradox, is that this name is both grotesquely inappropriate, and absolutely literal. In the Ski Position, the prisoner is forced to stand with his back against the wall, with knees bent, and hands outstretched, as if in an imaginary slalom. The torture is in the fact that this position must be maintained not for 20 seconds, before a restorative schnapps, but hours, or days.

I can put this another way.

The paradox revealed by the democratic torture of the twenty-first century is that torture shares a structure with comedy: it reveals the punitive, malicious structure of every joke.

This is what has been preoccupying me. I have been trying to find some kind of form that might do justice to this story and this paradox. But how can a novelist describe this paradox? Or even: how can a novelist describe a story like this at all, with its paradox of distance: a European story that takes place so far away?

And I think of two of my heroes: the first, Pier Paolo Pasolini, who once said: "The sign under which I work is always contamination": for everything outside the bourgeois world, said Pasolini, had to be attained, it had to be earned. So, he added, the stylistic consequence was pastiche. And this idea of contamination and pastiche reminds me of a moment in Thomas Pynchon's novel *V.*—where he describes his theory of "sewer stories": "It is this way with sewer stories", writes Pynchon. "They just are. Truth or falsity don't apply."

Schriftsteller haben vor
allem zwei Eigenschaften:
Sie sind der Pragmatik
abhold und ziemlich oft
opportunistisch.

DANIEL KEHLMANN

With these heroes in mind, I've been thinking. I've been trying to invent a novel based on sewer stories, on contamination, on pastiche: a paradoxical object, that remembers the forgotten and infinite junk created by history and politics. And which is also a form of exuberant comedy.

For, if we think about torture, let's also think about this fact: most victims of torture are forgotten. The British are unaware of Baha Mousa. And the same is true, say, of the domestic slaves beaten with paddles in Brazil; the Chinese Americans tortured in hotels in the 1920s; the anarchists in SIM prisons in the Spanish Civil War. Or the prisoners of Admiral Horthy in Hungary; the first victims of the Argentine picana; Arab villagers and Irgun clerks in British Mandatory Palestine.

In other words, I want to invent a paradoxical object: a novel that outstrips its own frontiers.

I believe in sentences: in prose as paradox. But now I also want to invent paradoxes of form: a novel that goes beyond itself, a novel that finds a way of including the infinitely forgotten, the infinite historical junk.

5

At first, in fact, I thought that it would be wrong to turn this into fiction. I thought it would be immoral. And so I wrote a plain and factual account of what I knew about the death of Baha Mousa. But more and more, I became interested in how to change the story a little. I wanted to imagine what it would be like to be the torturers, not the man who was tortured. And then I thought—but what if, in fact, Baha Mousa were guilty of something? What if the tortured man in a fiction were rightly suspected, if wrongly tortured? I tried to experiment: to make the moral values as complicated as possible.

But also: I kept returning to this problem of the infinite. That as soon as one part of the story was described, so many other

stories seemed necessary. And so I wrote a fiction that was, to my mind, formless—that spiralled in and out of the main story I was trying to tell.

And then, a month or so ago, I was approached by a new publisher in London, called Visual Editions: who specialise in re-inventing the idea of the book. Their first book was a new version of my favourite novel: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Was there anything, they asked me, that I might like to do? Because they had ways of making any kind of book imaginable.

And as I thought about the possible forms, as I thought about how to change the basic nature of a book, and this story of torture and digression, I suddenly had the idea of a digressions-book: where sentences and paragraphs would unfold in all directions. So that the reader could choose to follow or not a chain of causations and consequences. A book that would be a collage.

It would make the book a kind of performance: with the reader as performer. And this, I think, might be morally adequate. It makes the reader complicit in the paradox that interested me: the paradox that pain can be so happily ignored.

And so this is what I am trying to write now: this is the form where the story is, at the moment ... And I like the fact that this imaginary book is similar to Mandelstam's image: a flying machine that unfolds itself from itself, forever.

London, December 2010

JAN SÖFFNER

Papierflieger

Zu Adam Thirlwells *On Unfolding Flying Machines*

Vielleicht sollte ich erst einmal etwas über den Prozess des Schreibens sagen – denjenigen dieses Textes hier. Über den Prozess des Schreibens zu schreiben, wenn man über einen Autor schreibt, der über den Prozess seines Schreibens schreibt, ist mir zwar ein bisschen zu gewollt postmodern. Aber verheimlichen soll man ja auch nichts. Also tue ich es trotzdem.

Es ist zum Glück alles eigentlich ganz einfach: Satz hinschreiben. Nachdenken. Satz wieder löschen. Zwei oder drei Sätze schreiben. Korrigieren. Umstellen. Satz dazwischenschreiben. Nachdenken. Satz wieder löschen und so weiter. Ob dabei etwas herauskommt, hängt davon ab. Von der Stimmung, und wie sie den Gegenstand und den Stil des Schreibens bewohnt. Und von dem, was man kann – d. h. welche Formen des Wörteraneinanderreihens man gelernt hat. Die Sätze haben dabei keine große Eigendynamik – jedenfalls bei mir nicht. Wenn es so eine Eigendynamik gibt, dann ist es diejenige des Schreibens, nicht der Sätze. Es geht mir darum, im ‚Schreiben drin‘ zu sein. Ohne ein solches Drinsein hat meine Sprache keine Eigendynamik. Die Dynamik liegt in meinem Umgang mit der Sprache. Darin, wie ich tippe, umstelle, streiche usw. Bin ich nicht drin, dann kann mir jeder meiner Texte sehr leer und unbeholfen vorkommen. Ich sehe dann beim Schreiben immer genauer in den Text hinein – und

bekomme immer weniger von ihm zurück. Irgendwann breche ich dann ab oder zwingen mich, weiterzumachen. Zwingen mich, dann bin ich am nächsten Tag oft überrascht, was für ein großartiges und unübertreffliches Werk mir da gelungen ist.

Man kann dieses ‚Drinsein‘ oder ‚Reinkommen‘ ‚Flow‘ nennen: Der Mensch mit dem unerinnerbar buchstabierten Namen Csikszentmihalyi (dreimal gegoogelt und doch nicht gefunden, bis ich „psychologie“ und „flow“ eingab statt seines Namens), Csikszentmihalyi also hat das Wort ‚Flow‘ für solche Phänomene geprägt. Aber die Frage ist natürlich, ob das Googeln seines Namens Teil des Flows ist oder ob es den Flow unterbricht. Irgendwas dazwischen, denke ich mal.

Wie steht es dann mit dem Text, über den ich schreibe? Denn ich schreibe ja nicht einfach so. Ich schreibe über einen anderen Text. Einen Text, in dem ich immer und immer wieder nachsehe – eine Art Googeln mit Papier. Eigentlich glaube ich, den Text genau gelesen zu haben, aber suche ich ein Zitat, dann steht manchmal doch etwas anderes drin, als ich dachte. Ob ich auf diese Weise an dem „power flow“ von Dantes Schreiben teilhaben kann, von dem Mandelstam spricht, von dem Thirlwell spricht?

Dante, so Mandelstam, so Thirlwell, schreibt ohne Trennung von Form und Inhalt. Das gefällt mir, denn wenn ich beim Schreiben versuche, mich in eine Thomas-Bernhard-Form einzufinden, dann trennt das Thomas-Bernhard-Feeling ebenfalls den Inhalt nicht von der Form. Ein Feeling steht diesseits oder jenseits dieser Unterscheidung. Es ist sinnlos zu sagen, es sei das eine oder das andere. Genauso sinnlos, wie es wäre zu sagen, Trauer und Verzweiflung seien der Inhalt von Mozarts Requiem. Im Feeling ist der Inhalt ein Aspekt der Form. Auch dann, wenn vermutlich nur ich selbst im Schreiben solcher Sätze ein Bernhard-Feeling bekomme, ist es doch immerhin ein Feeling ohne Trennung von Inhalt und Form. So schmeichle ich mir, dass mein Text ein Text sei, der von einem Text von Thomas Bernhard gemacht worden ist. Denn Forminhalt bringt Forminhalt hervor. Der eine Forminhalt den anderen und der wieder den nächsten. Wie ein Flugzeug,

das im Flug ein weiteres Flugzeug erbaut, das dann nichts Besseres zu tun hat, als noch eines zu bauen. So tat das jedenfalls Dantes *Commedia*, sagt Mandelstam, sagt Thirlwell.

All das ist nichts Ungewöhnliches. Man denkt gerade so. Ich auch. Und wenn ich dafür sogar bei Bernhard mitschreiben darf, dann wüsste ich nicht, wie ich mich selbst wichtiger fühlen sollte, als wenn ich so denke. Aber vielleicht sollte man auch darauf achten, wie gut die Forminhalte sind. Es gibt ja gute Flugzeuge und nicht so gute. Flugzeuge mit größerer oder kleinerer Perfektion. Und in dieser Perfektion muss so etwas wie eine Ethik liegen. Und so gesehen muss ich zugeben, mein Text ist nicht so doll. Das bringt mich jetzt aus dem Flow dieses Denkens raus. Brauche einen Kaffee. Dann erstmal korrigieren, umstellen, streichen, dazuschreiben.

Nun schreibe ich gerade etwas in den Text hinein. Das, was ich nach der Kaffeepause weitergeschrieben habe, steht weiter unten. Das Reinschreiben ist das Wichtigste. Es fühlt sich so an, als hätte man einen ungeübten Sportler vor sich – von dem man verstanden hat, dass er ein gewisses Talent hat, das man nun durch Zuspruch entfalten will. So will ich durch Reinschreiben ein Potential des Textes entfalten. Leider bin ich aber meistens ein recht schlechter Trainer und mache das Potential kaputt. Oder meine Texte sind schlecht und haben keins – und als noch schlechterer Trainer hatte ich das nicht verstanden. Bei diesem Text hoffe ich, dass es besser ist. Aber weiß ich's? Das hoffe ich schließlich bei jedem Text.

Dass ein Flugzeug im Flug das nächste schafft und das dann wieder das nächste, ist nicht allein eine Phantasie von Liebhabern der Technik, von Futuristen, die wie Marinetti den Menschen und seine ‚weibische‘ Zeugungskraft technisch übertreffen wollten. Sie ist auch eine Phantasie der radikalen Konstruktivistinnen, bei denen eine Form aus der anderen entsteht. Eine Form, die nichts mit der vorherigen zu tun hat, sondern eigengesetzlich sich selbst hervorbringt. Wie die Schrift auf meinem Bildschirm aus dem Spiel

der Algorithmen in meinem Computer hervorgeht, dessen Form nichts mit ihrer Form zu tun hat. Und das wiederum geht aus Stromflüssen hervor, deren Logik wieder nichts mit derjenigen der Algorithmen zu tun hat. Alles reine Schöpferkraft. So jedenfalls der Gedanke.

Ich weiß nicht, warum mir bei den sich fortpflanzenden Flugzeugen fortwährend die Eingangssequenz von Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* nicht aus dem Kopf geht – jener Tankvorgang eines B52-Bombers in der Luft, der, mit *Try A Little Tenderness* unterlegt, mit einem Sexualakt parallelisiert und also als eine Art Flugzeugporno geschnitten ist. Aber vielleicht liegt es gerade an diesem Umstand, dass so viel Unbehagen in meinen Schreibflow hineinspielt.

Ich will nicht sagen, dass ich den Inhalt unbedingt retten wollte oder die Substanz. Mein Behagen kommt ganz gut ohne Inhalte aus. Dass es in Unbehagen umschlägt, liegt vielleicht daran, dass die Vorstellung von Flugzeugen, die im Flug immer wieder neue Flugzeuge schaffen, für Fluglotsen ein ziemlicher Albtraum sein muss. Irgendwie fliegt da oben doch eigentlich genug Zeugs rum. Nicht auszudenken, wenn die auf einmal anfangen, sich zu multiplizieren. Und Texte, die sagen, dass Texte aus Texten entstehen, und dabei selbst aus Texten entstehen, die wiederum sagen, dass Texte aus Texten entstehen, das ist der Albtraum eines Literaturwissenschaftlers. Aber aus einem anderen Grund als bei dem Fluglotsen. Für den Literaturwissenschaftler ist das ein Albtraum, weil seine eigenen Texte genauso sind. Bloß meistens schlechter als diejenigen der Literaten. Mag sein, dass mein Unbehagen auch daher rührt.

Übrigens habe ich meinen Text gerade vom Lektorat zurückbekommen. Mit vielen neuen Kleinbuchstaben (ich habe die Tendenz, immer beim Tippen alles groß zu schreiben, was ich für wichtig halte – nicht nur die Substantive). Und schon habe ich wieder viel dazugeschrieben. Hinterher wird kein Mensch mehr die

Reihenfolge erraten können, welche Textpassage wann hinzukam (es sei denn, irgendwo sind noch die falschen Großbuchstaben).

Doch zurück zum Unbehagen. Es bringt mich dazu, einen anderen Text zu besprechen. Dante, den Thirlwell herbeizitiert, scheint mir die Sache ein bisschen anders zu sehen als Mandelstam. Nicht, dass er sie nicht gekannt hätte, die Flugzeuge, die im Flug Flugzeuge erschaffen. Aber es gibt einen Unterschied. Und auch wenn der nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist, finde ich doch, dass er für die Frage nach den Flugzeugen wichtig ist.

Gleich die Begegnung mit dem ersten Sünderpaar (im fünften Gesang des *Inferno*) zeigt das. Denn dieses Paar fliegt einen Flug der Gefühle weiter, dem es im Diesseits zum Opfer gefallen ist. Paolo und Francesca, im Jenseits vom Sturm umhergetrieben, gerade so wie im Leben von ihren Liebesgeistern, berichten, wie eine gemeinsame Lektüre des Prosa-Lancelot sie zur Liebe verführt hatte. Der Höllenwind eint Paolos und Francescas Flug. Mehr noch: Fühlen und Wind waren zu Dantes Zeit und in seiner Physiologie noch eins. Hauch und Geist hießen beide *spiritus*.

Die Liebesgeschichte erbaut also im Flug den Flug der Liebe von Paolo und Francesca. Ein sehr kurzer und zugleich sehr langer Flug: Von deren Ehemann überrascht, werden sie sofort erschlagen. Doch aufgrund ihrer niemals bereuten Gefühlshandlung werden sie auf ewig vereint in der Hölle leiden – fliegend. Der Flug dieser Liebe findet in der Begegnung mit Dante wieder in den Aggregatzustand der Erzählung zurück. Und sie verführt nun Dante selbst. Von Mit-Gefühl übermannt geht er wie tot zu Boden. Er könnte damit – wäre er wirklich tot – gleich an der Stelle bleiben, wo er ist: unter den Sündern der *luxuria*, der gotteslästerlichen Liebe.

Das dritte Flugzeug ist ebenfalls schnell erschaffen. Dante glaubte offenbar, seine Leser potentiell direkt in die Hölle befördern zu können, wenn sie verführt würden wie Paolo und Francesca; er glaubte umgekehrt aber auch, dass es genügte, ihnen implizit zu sagen, dass sie (anders als Francesca) weiterlesen sollten. Francesca deutete ihren Fehltritt mit den Worten an: „An

jenem Tag lasen wir nicht weiter“ – und es lässt sich ergänzen: Ach, hätten wir doch. Wären unsere Gefühle im Pergament geblieben.

Der Prosa-Lancelot, den die beiden nicht weiter gelesen hatten, ist nun derjenige Roman, der seine Schreiber immer zu größten Umschreibungen angeregt hatte und von dem jeder Mensch im Mittelalter wissen musste, dass damit nur noch mehr freie Erfindungen in die bereits freie Erfindung eingeführt wurden. Es scheint alles ein freies Spiel zu sein, freie Konstruktion literarischer Welten. Doch für Dante steckt hier die Falle. Denn die Frage nach der Freude an der Scheinbarkeit erfundener Welten (in Dantes Zeit die *delectatio*) ist für ihn eine andere als diejenige nach dem Fühlen oder dem *Bewegenden* eines Textes (in Dantes Zeit das *movere*). So fiktiv eine Geschichte auch sein kann – fühlen tut man im Ernst. Nur das, worauf sich das Fühlen bezieht, kann ‚als ob‘ sein. Man kann sich fühlen, als ob man verliebt wäre. Aber das Gefühl selbst, die Erregtheit, ist ohne ‚als ob‘ da. Die Geschichte von Lancelots und Ginevras Liebe ist erfunden. Aber wird sie erzählt, dann kann man ganz real mit ihr fühlen. Bewegt werden. Und diese Bewegung ist dann wirklich da. Zum Beispiel, eben, in Form eines Ehebruchs. Und das ist für Dante Grund genug, um in der Hölle zu landen.

Heute fällt es schwer, zu glauben, dass Texte diese Macht haben. Doch immerhin gehen pornographische Texte ja ganz gut. Und man kann noch so genau wissen, dass Francescas Rede eine Erfindung Dantes ist – man wird heute auch noch von ihr sehr leicht erregt. So lässt sich daran denken, dass Dante noch etwas zu sagen haben könnte.

Das bringt mich wieder ein bisschen zurück zu Thirlwells Text, der auf diese Dimension ebenfalls anspielt. Ritterromane und göttliche Komödien haben offenbar eine Dimension, in der Wahrheit oder Falschheit nicht gelten – gerade so, wie das bei Gossengeschichten der Fall ist (so Pynchon, so Thirlwell). Wie Pornos haben sie eine Ebene, wo der Gegensatz von Wahrheit und Fiktion keine Rolle spielt, weil es eine andere Form der Wahrheit gibt.

Eine Form der Wahrheit, die ihren Austragungsort nicht in den Aussagen eines Textes über die Welt findet. Bei einem Porno geht es ja auch nicht um das fiktionale Spiel mit Wahrscheinlichem, Möglichem und Unmöglichem. Wer einen Porno sieht, will mit dem Film in der Welt mitmachen – nicht über die Welt klügere Modelle bauen. Und man wird auch dann erregt, wenn man noch so sehr beim Unglauben über die Porno-Handlung bleibt, anstatt ihn zu suspendieren. Oder anders formuliert: Die Gossengeschichten kommen um diejenige Wahrheit herum, die sich in der Frage nach der Perfektion einer Aussage über die Welt ereignet. Darum sind sie unbekümmert. Sie sagen nichts über die Welt. Sie sind ihr Teil. Aber wie der Prosa-Lancelot sind Gossengeschichten gerade deshalb sehr um diejenige Wahrheit bekümmert, die sich in der Frage nach der Perfektion eines Erlebens und Handelns in der Welt ereignet. So wie die sündhafte Liebe für Paolo und Francesca zur Wahrheit der Lancelot-Lektüre wurde, so ist auch die Wahrheit des Fühlens eine, die sich im Umgang ereignet. Darin, wie man die Welt bewohnt. Und wie man sie mit Geschichten bewohnt – oder wie man in der Welt Geschichten bewohnt.

Aber, wie gesagt, einen entscheidenden Unterschied zwischen Thirlwells und Dantes Sicht auf diese Dinge gibt es schon. Bei Dante gibt es zwei Reihen von Flugzeugen und nicht nur eine. Eine Reihe von literarischen Fiktionen, von Pergament-Fliegern, die einander und ihre jeweilige Welt im Flug erschaffen – und eine Reihe von Formen des Fühlens, die damit aufs Engste verbunden sind, aber immer im Hier und Jetzt der Welt der Fühlenden stehen. Eine Reihe der ‚reinen‘ Texte (Lancelotroman, Francescas Erzählung, *Commedia*) und eine der Verstrickungen dieser Texte in die Welt ihrer Rezipienten (Francesca, Dante, Dantes Leser). Daran hängen zwei verschiedene Fragen nach der Wahrheit. Die erste betrifft literarische Formen, die literarische Formen hervorbringen, die wieder literarische Formen hervorbringen. Die andere betrifft ein Fühlen von Menschen, das mit diesen Formen in Kontakt gerät, aber nicht einfach von ihnen hervorgebracht wird, sondern mit-fühlt, partizipiert.

Beide Reihen, die der literarischen Formen und die der Gefühle, haben bei Dante ihre eigene Wahrheits-Moral. Die erste fragt nach der Verbürgbarkeit der benannten Wahrheit. Die zweite nach der Angemessenheit des Fühlens. Fühlt man mit der Gosse, dann ist das Mitgefühl ein Gossengefühl. Es stellt nicht die Frage nach der Verbürgtheit der Fakten. Aber es stellt eine Frage jenseits von Wahrheit und Falschheit. Diejenige nach der Angemessenheit des Fühlens.

Der Witz ist dabei, dass Dante beide Reihen von sich gegenseitig schaffenden Formen des Fliegens gegeneinander stellt – als Fiktionskritik. Dass er einen besonders fiktionalen Text nimmt, um zu zeigen, wie dieser die andere Reihe nicht los, sondern nur immer noch schmutziger wird. Wie ernst das Spiel immer ist, weil man ohne Fiktionsbewusstsein fühlt. Wie die Fiktion immer weiter in eine falsche Form des Fühlens führen kann. Und dieses dann in die Hölle führt.

Der Wind und der Geist, der *spiritus*, in dem Francesca fliegt, ist kontaminiert. Er ist schmutzig und er zieht diejenigen in den Schmutz, die mitfühlen – weil sie für diesen Schmutz anfällig sind. Er dringt in ihre Körper ein, wird zur schmutzigen Wirklichkeit, findet dort seine Wahrheit: im Schmutz des Mitfühlens. Und er tut das, während die andere Reihe, diejenige von Fiktion, die Tendenz hat, sich immer mehr von der Realität zu säubern. Soll sie materiell bleiben, dann muss sie im Fühlen wieder verunreinigt und auf den Boden zurückgeholt werden. Bei Dante wirken diese beiden Ketten daher auch im Wechselspiel. Die Reinheit der Fiktion wird durch das schmutzige Gefühl besudelt – das schmutzige Gefühl durch die Fiktion beflügelt.

Was passiert aber, wenn man das Fiktionsbewusstsein *allein* zum Ausgangspunkt nimmt? Erfindungen können auf eine unheimliche Weise steril sein, wenn man nicht, wie einst Pasolini, in der Gosse und mit den Leuten aus dieser Gosse lebt. Thirlwell kennt auf jeden Fall ein solches Problem. Bei ihm stellt es sich als ein Problem der Verbürgbarkeit. Er schreibt von seinen Zweifeln, seinen Text von der realen Foltergeschichte abzunabeln, die

Geschichte eines Folteropfers teilweise neu zu erfinden. Das Problem der Angemessenheit des Fühlens, überlässt er stattdessen dem Leser.

Inzwischen frage ich mich, ob der Luftzug zwischen Thirlwells und meinem Text abgerissen sein könnte, und zwar nicht nur durch die lange Pause zwischen Schreib- und Korrekturphase. Ich habe eher den Verdacht, dass Dantes Geister und Winde uns dazwischen gekommen sind. Wenn ich mit dem Problem der Angemessenheit des Fühlens allein gelassen werde, stellt sich ein ganz mulmiges Gefühl über Mandelstams und Thirlwells Flugzeuge ein. Und das vor allem, weil es ja nicht nur bei Dante um die Hölle geht. Auch Thirlwell will ja den Flug meiner Lektüre mit dem Leid Gefolterter beladen. Und ich glaube, dass sie damit überladen ist. Entweder sie stürzt ab oder – schlimmer noch – sie gibt vor, diese Last zu tragen, und trägt doch eigentlich nur das nächste Flugzeug, das sie fliegen lassen will.

Anders gesagt: Die Luft, in der meine eigenen Fiktionen fliegen, ist die Luft, die aus den Belüftungssystemen der Laptops stammt und die man in universitären Büros atmet. Es ist dies eine Luft, in der Flugzeuge sehr gut fliegen können, die immer neue Flugzeuge erschaffen. Aber gerade deshalb misstraue ich auch so sehr meinen eigenen Fähigkeiten, im Weitererfinden eines Romans auch nur irgendetwas von der Luft zu atmen, die die Gefolterten ausspüren. Spönte ich Angebote eines Romans fort, dann flöge das Flugzeug meiner Lektüre – das weiß ich nur zu gut – viel zu weit von den Gossen dieser Welt entfernt, als dass man ihm Gefolterte überlassen sollte. Ich weiß: Das ist mein eigenes Problem. Aber ich fürchte, ich bin nicht der Einzige, der diese sterile Luft atmet. Schlimm, wenn in ihr dann noch literaturwissenschaftliche Texte flügge würden, die nur noch weiter von dem Schmutz des Mitgefühls mit der Folter entfernt ihre Bahnen zögen. Und noch schlimmer, wenn es dann immer so weiter ginge. Damit möchte ich gar nicht erst anfangen.

SIMONE DE ANGELIS

Der Leser im Netz der Weltliteratur

Ein Kommentar zu Adam Thirlwells

On Unfolding Flying Machines

Es geht Thirlwell um den kreativen Prozess und den Versuch, diesen zu beschreiben. Ein junger Autor stellt sich hier der Frage nach dem Schöpferischen. Jedoch nicht so, dass er sagt, was der kreative Prozess ist. Zumindest nicht direkt. Denn, so der Autor, die Wege der dichterischen Kreativität sind nicht etwas, was sich im Nachhinein durch Selbstanalyse rational rekonstruieren lässt. Adam Thirlwell weicht dem Problem aber nicht aus. Er spricht indirekt darüber, indem er eine Geschichte erzählt. Und diese Geschichte ist verschachtelt: Über den jüdischen Dichter Ossip Mandelstam, der in den späten 1930er Jahren den stalinistischen Säuberungen erlag, gelangt Thirlwell zu Dante. Von diesem kommt er dann zu seinen Schriftsteller-Heroen Pier Paolo Pasolini und Thomas Pynchon.

Beginnen wir mit Mandelstam. In seinem Essay *Gespräch über Dante* beschreibt Mandelstam die *Divina Commedia* als „poetischen Strom“. Mit dieser Idee verändert er die Art und Weise, über einen literarischen Text zu sprechen. Mandelstam verwirft die traditionellen Ideen von Form und Inhalt und begreift das Schreiben als rein performativen Akt; das poetische Material existiere allein in der *performance*. Es sei bei Dante daher eher angebracht, von

der „Schöpfung von Impulsen“ als von der „Schöpfung von Formen“ zu sprechen. Mandelstam vermeidet jedoch, eine Theorie oder eine Definition von Kreativität zu geben. Stattdessen operiert er mit Analogien, Metaphern und Imaginationen. Er entwirft eine fantastische Metapher für Dantes Poem – eine sich selbst entfaltende fliegende Maschine, die sich simultan in verschiedene Richtungen zu bewegen und zu verwandeln in der Lage ist.

Diese Maschine ist aber nicht einfach bewusstlos, sondern hat mentale Fähigkeiten: Während sie vom eigenen Flug gänzlich absorbiert ist, schafft sie es, sich zu reproduzieren und kreativ zu werden. Interessant ist hier, dass etwa der indische Psychoanalytiker und Schriftsteller Sudhir Kakar ebenfalls von einer *imaginative absorption in doing art* spricht, um den kreativen Prozess bzw. den Moment der *execution of art* vom Typ der sogenannten *connective imagination* zu unterscheiden, derer wir uns dann bedienen, wenn wir uns einer alltäglichen Arbeit wie etwa dem Kochen hingeben und uns somit auf einen bestimmten Teil der Welt beziehen. Die Unterscheidung dieser beiden Imaginationenformen erhellt, weshalb für Thirlwell der Roman eine Maschine ist, die gegenüber dem Maschinisten einen Vorsprung hat. Diese Maschine ist wie eine *black box*, die dem Maschinisten verschlossen bleibt. Deshalb kann sich Thirlwell bei seiner Beschreibung des Schreibprozesses nicht auf einen Vorgang in der Vergangenheit beziehen, sondern er beschreibt einen Prozess in der Gegenwart. Man könnte sagen, dass Thirlwell mit seinem Essay eben diesen Prozess exemplifiziert. Er versucht uns zu zeigen, wie eine Geschichte aus dem 21. Jahrhundert entsteht.

Die Geschichte aus dem 21. Jahrhundert, die Thirlwell schreiben will, ist eminent politisch. Sie beruht auf jüngsten Ermittlungen über die Folter irakischer Gefangener durch die britische Armee. Wir haben die schrecklichen Folterbilder aus dem Gefängnis Abu Ghraib noch vor Augen. Moderne Demokratien, so Thirlwell, haben eine paradoxe Form der Folter erfunden: die Folter, die auf dem Körper keine sichtbaren Spuren hinterlässt und bei der der Schmerz unsichtbar bleibt. In diesem Punkt gleichen moderne

Demokratien modernen Diktaturen. Das Paradoxon der unsichtbaren Schmerzerfahrung – *the paradox of pain* – ist also das Problem, für das Thirlwell eine ästhetische Lösung sucht; diese soll nicht nur der Geschichte des verstorbenen Irakers namens Baha Mousa und vieler anderer vergessener Folteropfer, sondern auch diesem Paradoxon selbst gerecht werden. Es ist der Einbruch des *junk* der Geschichte und der Politik in die Literatur, bei dem sich Thirlwell an seinen Vorbildern Pasolini und Pynchon orientiert. Aber wie ich gleich zeigen werde, führt der Weg zu ihnen wiederum über Dantes *Commedia*.

So hatte sich schon zu Dantes Zeiten das Problem gestellt, wie die im Jenseits weilenden Seelen physischen Schmerz empfinden konnten, da deren Körper auf der Erde begraben lagen und diese sich nach der Lehre von den letzten Dingen erst am Tag des jüngsten Gerichts bei der Auferstehung wieder mit den Seelen vereinigen sollten. Auch Thomas von Aquin waren die Schwierigkeiten bewusst, die sich stellten, wenn einer immateriellen Seele eine materielle Strafe auferlegt wurde. Was im Jenseits also fehlte, war der Körper, obwohl der Pilger Dante in seinen Begegnungen mit den verdammten Seelen des *Inferno* oder den sich reinigenden Seelen des *Purgatorio* auch deren physisches Leiden ‚sehen‘ konnte. Das Problem der paradoxen Schmerzempfindung stellte sich in ähnlicher Weise, nur unter umgekehrten Vorzeichen. Thomas erklärte, dass vom Körper getrennte Seelen Schmerz fühlen können, der vom Feuer verursacht wird, und dass dieses Feuer als Instrument göttlicher Gerechtigkeit einen nicht-körperlichen Geist binden kann, und dies bedeute, dass eine menschliche Seele gepeinigt werden kann. Dantes fliegende Maschine erfand hingegen den *aerial body* in der berühmten Rede des römischen Dichters Statius im 25. Gesang des „Purgatorio“. Der *aerial body* ist der Körper der Seelen im Jenseits und wird auch dort gebildet. Dabei breitet Dante sein ganzes Wissen über den embryologischen Bildungsprozess aus der antiken Medizin aus. So konnte Dante die Schmerzerfahrung der Seelen im Jenseits, die er als Individuen oft auch im wirklichen Leben gekannt hatte, ‚sehen‘ und erleben und mit ihnen leiden.

Thirlwells Geschichte spiegelt sich also in Dantes *Commedia* auf der einen Seite, in Pynchons Roman *V.* von 1961 auf der anderen. *V.* ist gewissermaßen eine Art umgekehrte säkulare Version der *Commedia*. Nicht nur weil alle Barmädchen, die der Protagonist Profane in seiner alten Stammkneipe am New Yorker Hafenviertel trifft, Beatrice heißen, sondern auch weil in diesem Roman der Seelenverlust bzw. die seelenlose Identität von Menschen und Dingen ein zentrales Motiv ist.

Thirlwell kommt aber auch über Pasolini zu Pynchon. Thirlwell schwebt nämlich für sein paradoxes Objekt ein Pastiche vor, der von Pasolinis Stil der Verschmelzung von Heiligem und Profanem inspiriert ist; und dabei fühlt sich Thirlwell an die *sewer stories*, die Kanalgeschichten in *V.* erinnert, die bei Pynchon zugleich das Territorium des Phantastischen sind. Benny Profane schießt in den Kanälen der Stadt New York auf Alligatoren und Pater Fairing, dessen Tagebuch der Leser angeblich zu Gesicht bekommt, hält es für das Beste, Ratten zum katholischen Glauben zu bekehren. Die *sewer stories* bewegen sich also zwischen Realität und Fiktion, zwischen Faktizität und Mythos. „Sie sind einfach da. Ob sie wahr sind oder nicht, kümmert keinen“, so Pynchon.

Zwei Fragen treiben Thirlwell dennoch um: Ist die Fiktionalisierung der Geschichte von Folter und Tod moralisch gerechtfertigt? Und wenn ja, in welcher Form? Die simple Darstellung von Fakten kann für den Schriftsteller keine befriedigende Lösung sein, denn es lassen sich unzählige Varianten einer Geschichte imaginieren. Literatur ist ja auch Probehandeln, die Darstellung dessen, was geschehen sein könnte, auch im Bereich der Moral. Wie schon Robert Musil sagte: „Kunst [ist] ein Morallaboratorium.“ Und so fragt Thirlwell: Wie sähe das Ganze etwa aus Sicht der Folterer aus? Wie wäre es gewesen, wenn Baha Mousa doch irgendeine Schuld getroffen hätte? Das treibt die Spirale der Varianten und der Moralentwürfe, die aus einem Teil der Hauptgeschichte entstehen können, ins Unendliche.

Thirlwells ästhetische Lösung sieht schließlich wie folgt aus: Er kombiniert Mandelstams Imagination der Literatur als

eine aus sich selbst heraus sich entfaltende fliegende Maschine mit Laurence Sternes Idee, die Lebensgeschichte eines Individuums als Digression bzw. als Aneinanderreihung von Exkursen zu schreiben. Das suggeriert, dass ein Buch über die Geschichte von Baha Mousa prinzipiell unabschließbar und auch offen sein könnte. Dies deshalb, weil bei Thirlwells Buchprojekt, wie bei Pynchon übrigens auch, es der Leser ist, der letztlich entscheidet, welchen Strang der Geschichte er zu verfolgen geneigt ist und welche Verknüpfungen er zwischen deren Teilen und Figuren herstellt. Dadurch gerät der Leser als *performer* aber mitten in die erzählte Geschichte und wird selbst Teil von ihr.

Moralisch adäquat wäre diese Darstellungsform deshalb, weil sie den Leser am Paradoxon des unsichtbaren Schmerzes beteiligt. Indirekt würde er so auch zu dessen Augenzeugen. Ein bisschen so wie es auch Dante mit seinen Figuren gemacht hat, deren ‚Erfahrung‘ er teilte.

HENRY SUSSMAN

Zones of Intimacy

When Writers Encounter Critics

Daniel Kehlmann's designation as first *Literator* at the Center for Advanced Studies Morphomata at the University of Cologne was a notable event on several registers: It not only bestowed another mark of recognition on Kehlmann, a fiction-writer whose keen eye for the prevalent ironies and blind spots subsuming our 'advanced' contemporary way of life combines with his virtuosity as a master-narratologist. The series of events around the award also allowed him to assemble his personal 'A-team' of fellow contemporary writers, those to his mind also rising to the challenges of freedom and ethics in a world increasingly characterized by moral anomie and dominated, among other things, by encroaching invisible technologies and unexpected natural catastrophes (certain of the latter accruing from the economic strategies and technological innovations of the 'major powers'). It was not only morally edifying but thrilling (in the full spectacular sense of the word) for *Literator* Prize attendees to encounter, along with Kehlmann, his personal selections as to those forming his closest literary cadre: Nobel Prize candidate Ismail Kadare along with fellow-novelists Arnon Grünberg and Adam Thirlwell. The collaborative discussion between all four authors at Schauspiel Köln on the evening of December 13, 2010, *How Does Newness Enter the World?*, was revelatory in staging a close 'summit meeting' between

very different authors—all succeeding in what from the outside seems to be a highly tenuous and competitive atelier of fiction publishing.

Through such public programs, attendees learned that Kehlmann's achievement consists as much in his distinguished participation in a *collaborative* project of inscription, a team-response to the stresses and liabilities as well as joys accruing from the contemporary world, as in his personal literary creations, as resonant to readers all over the world as they have become. It is a splendid precedent that the Literator organizers established by situating a major contemporary literary innovator in the 'natural habitat' of his aesthetic and discursive peers. This strategy demands of spectators that they extrapolate, to some degree, what I have elsewhere termed the "aesthetic contract"¹ capable of bringing such a diverse cadre of writers as Kehlmann, Grünberg, Kadare, and Thirlwell together. The aesthetic contract defines the overarching questions in the field of knowledge that a *group of producers* is struggling to get a grip on; the techno-historical, cognitive, and ontological predicaments that a *collective* aesthetic project (say Impressionism, punk) addresses.

Staff and Fellows at the Morphomata were treated a day later, on December 14, 2010, to an intimate encounter at the Morphomata facility with Kehlmann and two of his compeers, Grünberg and Thirlwell. At this event, samples of recent work or statements composed for the occasion served as triggers for discussion between the authors and their audience: scholars from all over the world in a range of literary, visual, and social-scientific fields; and the Morphomata leadership and staff, to a person also engaged in intense further study, scholarly exploration, and cultural reportage. What made this encounter uncannily compelling were the sympathetic vibrations resonating between all three writers' current projects and highest aesthetic values and the program, plotted just as meticulously by the Literator organizers, of bringing contemporary world-class literary production home to its avid audience in Cologne and the *Rheinland*. If a pronounced intimacy—in

conversation and encounter—had proven the *Leitmotiv* in all the diverse discussions attending the designation of a Literator, intimacy and its inventive literary exploration, it turned out, stood at the top of the list of the shared interests driving Kehlmann's, Grünberg's and Thirlwell's fictive production of recent years.

As an incitement to lively discussion, Kehlmann had circulated to Morphomata a copy of his *Vierter Akt*, a dramatic segment in which Albert Einstein and Kurt Gödel argue spiritedly, not about the theories of Relativity or Incompleteness, but about the latter's immanent hearing and examination before the U.S. Office of Immigration and Naturalization. Einstein's imploring Gödel to circumspection before the judge regarding his ghostly superstitions meets stark resistance. Just as the most personal quirks, Gödel's superstitions and Einstein's habitual wandering around without socks, are what Kehlmann brings to the stage, Grünberg, initiating his *A Few Thoughts on Writing*, declares: "Asking a writer to say something meaningful about writing is like asking a prostitute to say something insightful, yet civilized, about fucking." Not only does Grünberg, in this raw first line, reactivate Walter Benjamin's analogy between books and prostitution in a particularly pointed section, 13, in *Einbahnstraße*; he overreaches all conventions of politeness in the rapport between writer and reader. Going directly toward the roughest extreme of his reader's *patois*, whether it is vented publicly or not, Grünberg makes an alliance between his text and the most spontaneous, personal expression of his auditors. Through the medium of *On Unfolding Flying Machines* Thirlwell brings the rapport between literature and politics to the Morphomata discussion-table. Politics, for Thirlwell, is not so much grand pronouncements as a series of anecdotes, about the unknown as well as the known, all obliquely hinting at a submerged political subtext. He delivers the tales, whether about Baha Mousa, a Basra telephone receptionist and casualty of the Iraq War under British detainment, or about Osip and Nadezhda Mandelstam under Stalin, with an offhand cool, which is also how he introduces a range of literary works from Dante to Pynchon.

The offhand coolness of a seemingly chance remark turns out to be utterly decisive to the unique literary bearing that the three authors had brought to the Literator festivities, to whatever “aesthetic contract”, however loose, yokes their diverse experiments in tandem. Kehlmann, Thirlwell, and Grünberg do not find themselves compelled to repeat or supersede the characteristic formal experiments of modernism/post-modernism, ranging from Mallarmé’s wide-open poetic page to Joyce’s *erlebte Rede* in *Ulysses* or the pidgin dialect of *Finnegans Wake*, to Gertrude Stein’s utterly recalcitrant phrasings, to Kafka’s and then Bernhard’s obsessive-compulsive textual *Korrektur*. They do not need to journey to the Everest or the South Pole of the literary *avant-garde* as hopelessly belated discoverers, just to say they were there (though Kehlmann of course betrays his fascination, in *Die Vermessung der Welt*, in being the very first one). If Kehlmann, Grünberg, and Thirlwell aspire to open new paths, it is within a far nearer and familiar domain than the South American wilderness that Humboldt charted for the first time or that Beckett and Artaud tried to mobilize with their respective dramaturgies. In their relentless common quest, Kehlmann, Grünberg, and Thirlwell attempt to bring new explicitness, finesse, and range to the performance and apprehension of their most intimate relations of all, the ones they maintain, in all seasons and conditions of mood and climate, with their own literary surrogates. If this is a space-journey as well, it is to the *inner-space* of fictive improvisation, into the very engine-room or control-room of writing.

It is no accident at this particular juncture of cultural time that a cadre of cutting-edge innovators in fiction, with home-languages in Dutch and English as well as in German, should take on, with renewed inventiveness and rigor, the ‘inner space’ demarcated by literary surrogation and the adjacent areas in plot and visual display (dialogue, narrative elaboration) impacted by it. We have become increasingly dependent on digital technologies to impart to our lives what semblance of coherence they can claim. Cell-phones, charged and uncharged, lost and reclaimed,

furnish a fragile life-line between the characters of Kehlmann’s *Ruhm*, who impact upon each other, through a narrative architecture of chance encounters and coincidental relations, only in the most tenuous way. ‘Googling’, or incessant appeals to alternate search-engines, has become a bionic add-on to the storage capacity of our biological brains. In our stampede toward digital technologies of communication and memory, much of the tactility and face-to-face rapport characteristic of analog organizations and the relations under their aegis has gone by the wayside. It is an absolutely legitimate question, when we spend more hours a day at our machines than in the company of intimates, friends, and colleagues, as to *whom* we are relating to, as to the *modality* of our interactions, as to the *mediation* of these relationships, including ones that involve sexual intercourse, by the ambient technologies of communication, inscription, and storage. It may well be that literature, owing to its very constitution, has never quite succeeded as a source in whose power it has been to definitively dispatch the importunities, exasperations, and impasses constantly emerging in the course of socio-economic, technological, and cultural histories. When executed with the vividness toward which Kehlmann, Grünberg, and Thirlwell are constantly striving, however, literature can nonetheless furnish the most captivating, indispensable display of current conditions possible, a constellation managing to goad people onward toward their own creative measures, whether of a stopgap or more enduring nature.

It is in the widest surround of digital relations, of transnational networks of trade and corporate organization nonetheless impacting on our personal lives, that Kehlmann’s, Grünberg’s, and Thirlwell’s open-ended explorations of literary surrogation, combined with an *incessant drive to make explicit all relations implicated by literary figures and representation* transpire. The *virtual* environment that all three authors configure in their works, each in very different ways, highlights the most *intimate* interactions, adaptations, and exchanges between authors and their literary characters, between the surrogates themselves, and by implication, between

the texts as literary displays and their unseen readers. The authors' relentless gravitation toward the intimate extreme of all these interactions constitutes the most spirited and creative possible guerilla resistance against the creeping depersonalization of our lives as managed by digital regimes. A full writerly generation after Milan Kundera, in such novels as *The Unbearable Lightness of Being* and *The Farewell Party*, set a new standard for diplomacy and tact in author-surrogate relations, Kehlmann and Co. exercise every strategy and trick at their disposal to fulfill the promise implicit in Kundera's updated labor-relations.

"Laß mich leben!" demands Rosalie, a former teacher and septuagenarian, of Kehlmann in a segment of *Ruhm* entitled "Rosalie geht sterben". Kehlmann, who appears in the episode as a character, her *Erfinder*, has sentenced her, nearing the end of her life anyway, to a certain and excruciating death by pancreatic cancer. Rosalie, far more than your everyday character, reproaches Kehlmann for his mean-spiritedness in arriving at this exercise of his fictive prerogative. For her part, she experiences this turn of her fate as an egregious abuse. What hangs in the balance of this confrontation between Rosalie and the narrator is a far more elaborate and sensitive extrapolation of the partnership between author and surrogate than the stage-blocking to which we have become accustomed.

Das geht nicht, antworte ich irritiert. Rosalie, was hier mit dir geschieht, ist dein Zweck. Dafür habe ich dich erfunden. Theoretisch könnte ich vielleicht eingreifen, aber dann wäre alles sinnlos! Das heißt, ich kann es eben nicht. Blödsinn, sagt sie. Gerede. Irgendwann wirst auch du an der Reihe sein, und dann wirst du betteln wie ich.

Das ist doch etwas anderes!

Und wirst nicht verstehen, warum für dich keine Ausnahme gemacht wird.

Das kann man nicht vergleichen. Du bist meine Erfindung, und ich bin ...

Also, in meinen Romanen
ging es mir immer um
das Spiel mit Wirklichkeit,
das Brechen
von Wirklichkeit.

DANIEL KEHLMANN

Ja?
Ich bin real!
So?²

In a disarmingly offhand way, Kehlmann makes his readers party, here, to what might be termed a serious strike or work-stoppage on the part of a literary character. Rosalie, a literary throw-away if there ever was one (solitary, retired, fatally ill) turns the table, in an act as stunning as Mr. Bendemann's literal standing up to Georg in Kafka's *Das Urteil*, on her literary progenitor, whether we think of him as 'Kehlmann' or 'the narrator'. Rather than capitulating to the role of being an author's narcissistic extension, she actively negotiates her fate, and therefore her literary status, within the scrolling defile of tangentially linked narrative spin-offs comprising the novel. She rejects her conventional status of subjugation to an author's will and master-plan in favor of an open-ended, disturbingly inconclusive reciprocity, one implying an even more troubling intimacy. It's easy enough for us to acknowledge her status as 'created' or 'written', whether by Leo Richter, an internal author within the economy of *Ruhm*, or by Kehlmann himself. But then Kehlmann, encompassing 'creator' of *Ruhm* though he may be, is just as 'written', in the sense that 'he' acquires his status as cultural entity and property through the intervention of his *own* writing. So successfully does Rosalie's repudiation of the social and aesthetic contracts defining her role and status as a character take us—and her fellow characters—aback that she ends up successfully renegotiating the outcome of her 'own' fictional story and fate. In such encounters as the following, she transforms her multiple vulnerabilities into unforgettable vividness:

Rosalie blickt starr auf die Lehne des Vordersitzes und versucht nachzudenken. Was ist das? Die unerwartete Wendung, die ihr Leben retten soll? Habe ich eingegriffen, um die Reise abubrechen?
Aber Rosalie, antworte ich. Du hast Krebs. Du stirbst in

jedem Fall. Wenn du die Reise abbrichst, rettet es dich nicht.

Es könnte eine andere Art von Geschichte werden, sagt sie. Ich könnte in den zwei Wochen das Leben entdecken. Dinge tun, die ich noch nie getan habe. Es könnte eine dieser Geschichten darüber sein, daß man die Gegenwart nie genug schätzt und immer so leben soll, als wäre es in ein paar Tagen vorbei. Es könnte eine positive und ...
Wie nennt man das?

Lebensbejahend. Man nennt das eine lebensbejahende Geschichte.

So eine könnte es doch sein!³

Kehlmann, the character as well as the author, ends up capitulating to her demands and in granting her a reprieve. The story appeals to one of the oldest literary escape clauses of all, the *deus ex machina*, just as she reports, according to plan, to Freitag, chief administrator at the Swiss hospice where her final chapter has already been scripted. Just as her demise is set to transpire in the unsettling void behind a hospital curtain, Rosalie is granted a reprieve, not only a stay of her literary 'execution', but the recovery of her youthful beauty and vigor. This pronounced act of largesse splits 'Kehlmann' down the middle. It makes him both the most liberal and 'labor friendly' author ever to have hired and managed a cast of characters. And it endows him with an omnipotence and whimsy not operative in the world of fictive invention since the Olympian gods ruled the universe. Only in the Bible and the Homeric epics is there such direct, unsettling intercourse between omnipotent constructs, whether gods or narrators, and the literary figments over which they dispose.

As it sets out, Grünberg's novel *Phantomschmerz* seems nothing like a fictive work that will disclose, at the highest level of sensibility, the full range of rapports and possibilities between fashioned surrogates. By far the main element of the novel is a memoir, an autobiographical memory-store, of his writings and

misadventures, bequeathed by one Robert G. Mehlman, to his son Harpo, narrator of the overall novel. This centerpiece is the chronicle of a marriage at once dysfunctional in its multiple infidelities and betrayals on all levels, undergirded by irreversible communications blackouts, but also a marriage in many respects emblematic of its times. Its culmination is Harpo's long-deferred birth. The marriage begins, auspiciously enough, as a student-romance set in the Amsterdam of the 1970's. Here Robert G. Mehlman, working in an all-night convenience store as he plots his coming literary greatness, encounters his future wife, "die Märchenprinzessin", as she completes her psychotherapeutic training, and their relationship pursues its staggered but steady trajectory toward marriage. It does not take this union long to fall prey to its foundation in mutually reinforced shared isolation. The conditions precipitating the marriage's failure (multiple intrigues and affairs, residual dishonesty, strategic mutual devaluation and undermining) are merely the external trappings of its deep underlying void of meaningful communications and empathy.

Mehlman's existence, at least as he saves it in a textual time-capsule for his son, is characterized by residual inconstancy: he is a 'rolling stone'; none of his relationships reaches fulfillment, including that to Rebecca, dubbed "die hohle Nuß" by his wife, the closest semblance to a meaningful partnership that he achieves in the novel. The most compelling explanation for this seeming impotence, Mehlman's apparent inability to consummate the items on his 'urgent' agenda, is his resolute bearing toward all relationships, including his marital one, as a writer. Mehlman approaches his ties to his "significant others" less in terms of the emotional satisfaction, stability, and indeed personal intimacy that can accrue from them. What drives him in his long-term relationship with Rebecca, for example,—the closest semblance to true partnership in the novel—in which he and his projects supply a focus and drive missing from her life while she furnishes unconditional support, turns out to be what he can *extract* from her in the fashioning of a literary character. This motivates him as well in his

affair with Evelyn, a married barrista at the café where he drinks his daily morning coffee, often accompanied by his wife, and perhaps explains why he would name his single progeny "Harpo". Mehlman's ongoing proclivity to shunt aside *psychological* emotional stability and satisfaction in favor of *narrative intimacy*, a heightened explicitness in the terms and tenor of inter-surrogate interactions (between narrator, or implied author, and other characters) carries over to all significant relationships in the novel. It reaches its apotheosis in relation to "die hohle Nuß":

Ich schlug vor, etwas Anständiges essen zu gehen. Doch Rebecca sagte, daß die Winter-Immupillen ihr genügen würden. [...] Ich wollte sagen, „Ich bin hier, um über dich zu schreiben, Rebecca. Das ist die Wahrheit, ich bin hier, weil ich vermute, daß eine Geschichte in dir steckt, und wenn in dir eine Geschichte steckt, steckt auch Geld in dir, und wenn Geld in dir steckt, muß ich es herausholen. Zum Tausch kann ich dir meine Obsessionen und bedingungslose Aufmerksamkeit anbieten, vorübergehend natürlich, ich kann dir Kleider kaufen, und meine Gesellschaft kannst du auch haben, für eine Weile, ich kann Worte auf dich loslassen, die in der Vergangenheit ihre Effektivität bewiesen haben; wie Jäger ihre Hunde loslassen, so lasse ich meine Wörter auf dich los.“⁴⁴

The rising tattoo of truncated phrases in this passage underscores the mutual thefts and appropriations lending it its substance. Mehlman understands his aesthetic mission as extracting a story already 'stuck' inside Rebecca. When he eventually abandons his "hohle Nuß", as senselessly as he trashes his marital union, he leaves it to other men to impregnate her in the reproductive sense. The value of the story 'sticking' in Rebecca's insides is as tangible and as calculable as money. The extraction of fiction, whether from a person or a character, is an act of sexual violation, of colonial exploitation. Hence Mehlman pledges to Rebecca in return

her wardrobe as well as his company. It turns out that Mehlman's utter dependence on Rebecca, both as the release mechanism and target of his words, far supersedes her need for him. As thoroughly morally objectionable as this arrangement may be, it is the very social fabric out of which fiction is fashioned.

Of Robert G. Mehlman's ability to consummate his sexual relations with "die Märchenprinzessin", Rebecca, and Evelyn, there is no doubt. Yet the imprint he leaves in the novel is far more of a literary predator than a sexual one. In this respect he shares a good deal in common with the bedraggled narrator of Kehlmann's *Ich und Kaminski*⁵, a hack journalist with his mind set on exploiting an aged Austrian emigré painter living in Switzerland. In both cases, there is a heightened sense of the *use*, in D. W. Winnicott's sense of the term, that authors and literary characters, on occasion, make of their "material".⁶ For Robert G. Mehlman, 'himself' a literary construct, „[ließ sich] jeder menschliche Kontakt [...] als eine Transaktion erklären“.⁷ Interactions are not so much 'relations' as 'transactions', exchanges, whether of perspective or identity, all in the *business* of literary simulation. Intentionally or not, Mehlman 'double books' a Wednesday evening, both with his wife, and Rebecca, "die hohle Nuß". His interest in this unfortunate arrangement is calculated, down to the finest detail. To his wife, "die Märchenprinzessin", he serves notice that she has slipped in his esteem to the level of the most casual, dispensable spinoff. His interest in seeing Rebecca is no more uplifting: "Ich will mich nicht besser machen, als ich bin. [...] Vielleicht erzählt sie mir etwas, das ich gebrauchen kann."⁸ Always on the lookout for a fetish or a lurid detail to embellish his storytelling, Mehlman constantly flies below the threshold of conventional interpersonal etiquette. Yet the explicit responsibility that accrues from this character—for the games of exploitation and subterfuge between characters, and implicitly, between authors and readers—is nothing less than breathtaking.

We leave this inquest into what holds Kehlmann and Co. together, its shared exploration into the limit-cases of literary

intimacy, with a novel by Adam Thirlwell, *Politics*, which upon its appearance elicited all the controversy as well as buzz that we would expect from an unusually sexually explicit literary work, a work strategically planted on the diminishing shoal between conventional middlebrow fiction and pornography. With a shared friend, Anjali, Moshe and Nana, a current-day London couple at the cutting-edge of hipness and on the liberal wing of the political spectrum, experience every imaginable joy, complication, and disillusionment that can emerge from a *ménage à trois*. Thirlwell goes out of his way to stage and paraphrase the unconventional exertions of the trio concretely, not sparing a single lurid detail. His own strategy is to distract and stupefy us with the trappings, accoutrements, and acrobatics of S&M and bisexual variations, to subject the readers to the same distractions and life-choices that face the young, prosperous metrosexual denizens in the planet's metropolitan hubs. Thirlwell affords us every opportunity to go for his bait, to overlook the more delicate literary motives *behind* the provocative domestic arrangement. But those of us who arrive at the linens of this particular bedroom by another route, by dint of cultivated literary perversity, see something quite different from pornographic exaltation at play here. The narrator does not omit to clarify that the finest qualities of interpersonal delicacy and integrity stand directly alongside the all-out exploration of sexual possibility; they comprise, in fact, its distinguishing characteristic.

Before this experiment with anal sex and bondage, Moshe and Nana met and fell in love. After *that* happened, but before the anal sex, they also tried the missionary position, ejaculation on Nana's face, oral sex, use of alternative personae, lesbianism, undinism, the threesome, and fisting. Not all of them were successful. In fact, few of these were successful.

In case this list worries you, perhaps I should explain. This book is not about sex. It is about goodness. This

story is about being kind. In this book, my characters have sex, my characters do everything, for moral reasons.⁹

Pornographic exertions present a clear test case to taste, to public morality, and to literary convention and genre. Yet their greatest challenge is to fictive surrogation. The intimacies of group-sex, S&M theatrics, and the variants of oral and anal intercourse carry over to the interactions between the characters themselves, where they threaten either to render these relationships implausible or to take them over in the sense of adding new grit and pith to them, in the sense of bringing them *aura*. I believe it fair to say that Thirlwell, in this early novel of his, stands up to the formidable challenge he has posed, above all to himself, but also to his readers.

The narrative voice through which *Politics* addresses its readers at the same time that it manages its characters' fates is an instrument (as in music) capable of astonishing degrees of modulation, precision, and shading. As indistinct a commodity as a 'narrative voice' may be, it is clear that Thirlwell has invested decisively, almost to the point of recklessness, in the synthesis of a narrative medium that injects refined moral sensibility into the literary cinematography of untrammelled sexual expression. I cite in full a brief chapter toward the end of the novel, as its variations and eventualities are beginning to play themselves out:

I am going to make this absolutely clear.

Anjali and Nana have kissed, but they have not done anything else that is sexual. But they will have sex in the end. I promise you that they will. And when they do, I will tell you! You are just going to have to wait. In the meantime, you can assume, that they are getting more and more intimate. All three of them are becoming inseparable.

You will probably want to know the specific living arrangements of Nana and Moshe and Anjali. The living arrangements might start to seem important. So I will tell you now.

The three of them are not living together. I will tell you when they do.¹⁰

Perhaps not quite at the level of godliness usurped by the narrator of *Ruhm* in relation to Rosalie, Thirlwell's 'man in the novel' nonetheless draws clear and precise lines—in the division of labor between the storyteller and his audience, in the sequence and pace with which narrative information is divulged; concerning the moods and emotional climates in store for the readership. The brief chapter leaves no doubt who is in control, the narrator, but also that the readership is to be 'let in' on every intrigue, every delicious complication, every emergent eventuality. The blatant control—as well as the direct address—usurped by the narrator establishes an explicit complicity of the highest order between the figments of literature, whether the author, the narrator, or the characters, and the reading audience. The readership may take its marching orders directly from the official 'voice' of the narrative, but it has been fully empowered—up to the rank of full partnership—to function, and even meddle, within the virtual space of fiction.

It can be no accident that Milan Kundera makes the last literary 'cameo appearance' in *Politics*. He is responsible, more than any other single post-modern re-programmer of modernism's basic contractual tenets, for an utterly telling thaw (if not Prague Spring) in the formal conventions and rapports prevailing between authors, fictive surrogates, and readers. In his *Auseinandersetzung* with Václav Havel, Kundera declares the expressions of anguished Czech resistance to Russian hegemony were "ein Ausdruck von 'moralischem Exhibitionismus'".¹¹ Thirlwell, like the rest of Kehlmann and Co., sets his eye here on an exhibitionism, even one with pornographic touches, in the service of moral attentiveness; on higher ethical aims achievable through measured egotism than through mindless altruism or 'goodness'. It is in the direction of such carefully calibrated distinctions that the unique collusion between authors, their surrogates, and readers in the work of Kehlmann, Grünberg, and Thirlwell brings us.

Meticulously honed and tempered distinctions may ultimately issue from the domain of ambivalence, but this explicit precision culminates the discovery and mindfulness that literature routinely brings about. I leave the last word to Thirlwell, from the final chapter of *Politics*:

Papa was the benevolent angel of this story.
All along, I have been telling you this. It was not just a friendly image. It was true. It was benevolent, telling Nana to be selfish. It was benevolent, telling her to leave. Sometimes you cannot be altruistic. Sometimes, I think, it is too self-destructive. Maybe this seems blasphemous, maybe this offends your own personal morality. But I am right. This book is universal. I said that at the start. Because it is universal, it is amiguous. It has something for everyone. And the final amiguity ist his.
I am obviously on Papa's side.¹²

1 Henry Sussman: *The Aesthetic Contract*. Stanford 1997, p. 4–5, 165–205.

2 Daniel Kehlmann: *Ruhm*. Reinbek bei Hamburg 2009, p. 64.

3 *Ibid.*, p. 66.

4 Arnon Grünberg: *Phantomschmerz*. Zürich 2003, p. 187.

5 Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski*. Frankfurt/M. 2004.

6 For D. W. Winnicott's sense of the creative benefit that individuals gain from learning to "use" the resources in their environment, whether materials, things, or people, see his *Playing and Reality*. New York 1991, p. 88–90, 94, 115.

7 Grünberg, *Phantomschmerz*, p. 206.

8 *Ibid.*, p. 195.

9 Adam Thirlwell: *Politics*, London 2003, p. 27.

10 *Ibid.*, p. 118–119.

11 *Ibid.*, p. 302.

12 Thirlwell, *Politics*, p. 278.

THIERRY GREUB

Ich und *Las Meninas*

„Ich bin keiner von den großen. Weder Velázquez noch Goya, noch Rembrandt.“

Manuel Kaminski in Daniel Kehlmanns *Ich und Kaminski*

1.

Sebastian Zöllner ist ein Ekel. Ein eitler Geck, der eine Biographie schreiben möchte über einen alten, blinden Maler. Er erhofft sich dadurch einen steilen Karrieresprung. Doch es kommt alles anders – am Ende des 2003 erschienenen Romans *Ich und Kaminski* von Daniel Kehlmann wird er alles verloren haben: sein Geld, die Wohnung, die Freundin – und die Tonbänder mit den Aufnahmen seiner Gespräche mit dem einstmals berühmten Maler Manuel Kaminski.¹

Sebastian Zöllner hat Ambitionen und keine Skrupel. Er rühmt sich damit, sich bei früheren Interviews so hartnäckig vor seinen Opfern aufgepflanzt zu haben, dass er schlussendlich immer seine Befragungen durchsetzen konnte; er kann sich nicht durch die Welt bewegen, ohne jemanden anzurempeln und gleich anschließend zu beschimpfen – und sieht sich dabei stets im Recht.

Der Roman von Kehlmann erzählt im ersten Teil, wie der Kunsthistoriker und Biograph den Maler Kaminski aufsucht, wie er in Abwesenheit von dessen Tochter Miriam (die Haushälterin hat er für viel Geld weggeschickt) Kaminskis Haus durchsucht, in

den Keller hinabsteigt und dort im völlig verstaubten Atelier Fotos von jedem einzelnen der mit Planen geschützten letzten Bilder des erblindenden Malers schießt und zuletzt auch nicht davor zurückschreckt, dessen private Korrespondenz zu lesen.

Einen Brief von Kaminskis Jugendliebe Therese Lessing schreibt Zöllner vollständig ab. Exakt in der Mitte des Romans platziert, bildet dieser Brief die Peripetie der Erzählung. Zöllner erfährt daraus von der Existenz des einzigen Menschen, der den Mut hatte, Kaminski die Wahrheit zu sagen – Therese verließ ihn aber schließlich, um ihr eigenes Leben zu leben. Kaminski wird in diesem nachfolgenden Teil des Romans immer mehr als ein Mensch erkennbar, der alle um sich herum ausnutzte und ambitioniert und skrupellos seine Karriere vorantrieb – auch nachdem er erblindet war.

Als Zöllner ihn überzeugen kann, dass Therese noch lebt, entschließt sich Kaminski, sie wiederzusehen. Die beiden fahren auf Kosten des Biographen aus den Bergen, wo Kaminski wohnt, in den „Norden, an d[ie] Küste“² und besuchen Therese. Sie lebt mit ihrem Lebensgefährten in einem kleinbürgerlichen Haus und will oder kann sich nur in Bruchstücken an die Vergangenheit erinnern. Als Miriam auftaucht, um Kaminski nach Hause zu bringen – ihren Flug und ihre Taxispesen muss Zöllner ebenfalls bezahlen –, entführt der Kunsthistoriker den Maler zum letzten Mal und bringt ihn ans Meer. Dort trennt er sich von ihm. Kaminski geht seinem Tod in der aufsteigenden Flut entgegen – wenn ihn nicht, was wahrscheinlich ist, seine Tochter rettet. Zöllner bleibt nur die Kamera mit den im Keller fotografierten Gemälden Kaminskis.

Ob sich Maler und Biograph durch ihre Begegnung verändert haben, darf mit Fug und Recht bezweifelt werden. Da haben sich zwei gefunden, die auf den ersten Blick nicht zusammenzupassen scheinen, sich aber in ihrer Eigen- und Ruhmsucht, ihrer völlig überzogenen Selbstwahrnehmung und Eitelkeit perfekt ergänzen. Beiden gilt die eigene Existenz als alleinige Richtschnur ihres Handelns – und beide verlieren sich selbst dabei völlig aus dem Blick. Zwei Egoisten finden sich, zwei Narzissten werden vom Schicksal zerzaust und düpiert: Kaminski findet statt seiner

früheren Muse nur mehr ein biederes „Theschen“³ vor; Zöllner verliert alles, was er hat (dafür kann er endlich Kaminskis BMW fahren), und büßt im Verlauf des Romans immer mehr die Kontrolle über den blinden Maler ein, der bei Therese überraschenderweise ein kitschiges Bild mit einem Sonnenaufgang erkennen kann.⁴ Anstatt, wie geplant, den alten Mann auf der Fahrt nach Norden nach Strich und Faden für seine Biographie ausfragen zu können, wird Zöllner von diesem zu einem waghalsigen Roadmovie „durch halb Europa“⁵ genötigt, dessen platte Lebensmoral sich darin erschöpft, man solle alles, was man hat, aufgeben – und wenn man dann nichts mehr habe, auch das noch wegwerfen ...⁶

2.

Das „Mikrothema“⁷ des Künstlerromans von Daniel Kehlmann bildet – so die These dieser kurzen Anmerkungen – ein Gemälde, das im Roman ein einziges Mal Erwähnung findet. Es spiegelt in seiner inneren Struktur nicht nur wichtige Einzelmotive, sondern auch den gesamten Gang der Handlung mit seiner Peripetie (und seinen Binnenperipetien⁸) exakt wider. Als Sebastian Zöllner nach seinem ersten Besuch bei Kaminski das Werk des Künstlers Revue passieren lässt, blättert er in dessen Œuvrekatalog und gelangt dort nach den „symbolistischen Arbeiten“⁹ der Frühphase zum ersten Ausstellungserfolg des Malers, den ihm kein Geringerer als Henri Matisse vermittelt hatte: die Bildserie der *Reflexionen*. Kaminski hatte sie in Paris ausgestellt,

[h]eute hing sie komplett im Metropolitan Museum in New York. Die Bilder zeigten Spiegel, die einander in unterschiedlichen Winkeln gegenüberstanden. Grausilberne Gänge in die Unendlichkeit öffneten sich, leicht gekrümmt, erfüllt von unheimlichem, kaltem Licht. Details der Rahmen oder Unreinheiten auf dem Glas vermehrten sich und reihten sich in identisch schrumpfenden Kopien auf,

bis sie weit entfernt aus dem Blickfeld verschwanden. Auf einigen Bildern waren, wie aus Versehen, noch Details des Malers zu erkennen, eine Hand mit einem Pinsel, die Ecke einer Staffelei, scheinbar zufällig von einem der Spiegel festgehalten und vervielfacht.¹⁰

Diese Beschreibung lässt an ein berühmtes Barockgemälde denken, das tatsächlich im nächsten Satz in Gestalt einer Postkartenreproduktion erwähnt wird. Die Postkarte liegt in einem der *Reflexionen*-Bilder Kaminskis auf „eine[r] mit Papieren übersäte[n] Tischplatte [...] zwischen zwei einander rechtwinklig treffenden Spiegeln, in denen durch die Reflexion des einen in dem anderen ein dritter entstand [...]“¹¹: Das Gemälde zeigt, neben einer riesigen Leinwand, von der nur die Rückseite zu sehen ist, einen Mann mit Pinsel und Palette in einem tiefschwarzen Gewand mit einem großen roten Kreuz auf der Brust. Zu seiner Linken, im erleuchteten Bildvordergrund, steht in zentraler Position regungslos ein Mädchen, umgeben von zwei sich ihm zuwendenden jungen Frauen. Rechts von dieser Gruppe sind ein Zwerg und ein kleiner Junge zu sehen, der einem dösenden Hund einen Fußtritt zu versetzen scheint. Dahinter stehen zwei weitere Personen, die offenbar in ein Gespräch vertieft sind. An den beiden sichtbaren Wänden des hohen, langgestreckten Raumes lassen sich im Halbdunkel rund vierzehn teils großformatige Gemälde ausmachen, wobei zwei davon den gesamten oberen Teil der Rückwand einnehmen.¹² Der untere Teil wird von zwei Türen unterteilt, deren rechte offen steht, sodass dahinter ein Mann auf einer Treppe erkennbar wird. Er schiebt einen Vorhang zurück, wobei gleißendes Licht in den Raum einfällt. Links von der geöffneten Tür hängt ein Spiegel: Darin spiegeln sich die Gestalten eines Mannes und einer Frau.

Noch immer gilt, was Martin Warnke 1970 über das Gemälde schrieb: „[M]an weiß sehr genau, wer, aber noch kaum, was dargestellt ist.“¹³ Sicher ist, dass es sich bei dem Maler um den spanischen Hofmaler Diego Velázquez (1599–1660) handelt und dass das junge Mädchen die fünfjährige Infantin Margarita María

Teresa ist, Tochter des spanischen Königspaars Philipp IV. und Maria Anna von Österreich, dessen Spiegelbild der an der Rückwand des Raumes hängende Spiegel *en miniature* reflektiert. Wen oder was der Maler malt, was das Hofpersonal der Infantin tut und wer oder was den eigentlichen Fokus des Bildes ausmacht, sind (einige der) Fragen, die die Rezeption dieses Gemäldes nicht nur begleiten, sondern von diesem Bild-Rätsel selbst unabschließbar generiert werden. Insofern überrascht es nicht, dass es sich bei dem Bild um eines der meistinterpretierten Gemälde der Kunstgeschichte handelt. Es wurde (wie sein erster Biograph Antonio Palomino 1724 zu berichten weiß) im Jahre 1656 gemalt und trägt seit dem 19. Jahrhundert nach den beiden die Infantin bedienenden Hofdamen den Titel *Las Meninas*.¹⁴



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, 276 x 318 cm, Öl auf Leinwand. Madrid, Museo del Prado

Velázquez' *Las Meninas* fand nachweislich im sogenannten Sommer-Arbeitszimmer Philipps IV. im Alcázar in Madrid Aufstellung – und hing somit in einem Raum, der von insgesamt sieben Spiegeln geschmückt wurde.¹⁵ In den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts stand dem 276 x 318 cm großen Gemälde im Madrider Prado, bezugnehmend auf die ursprüngliche Aufstellungssituation, ein raumlanger Spiegel gegenüber, der die dem Bild selbst inhärenten Spiegelungseffekte zusätzlich vervielfältigte.¹⁶ Die dargestellte Szene kam damit tatsächlich „zwischen zwei einander rechtwinklig treffende [...] Spiegel [...]“¹⁷ zu stehen, wenn man den gemalten Spiegel im Bildhintergrund von *Las Meninas* mitzählt. Letzterer zeigt entweder in direkter Reflexion das Königspaar, welches dann als (neben dem Betrachter) vor dem Bild stehend angenommen werden muss¹⁸, stellt möglicherweise aber auch eine Spiegelung eines Porträts des königlichen Paares dar, welches Velázquez auf der vom Betrachter nicht einsehbaren Leinwand gerade malt. Folgt man einigen Forschern, dann wäre sogar das gesamte Gemälde als die Abbildung einer Spiegelszene zu verstehen: Die Bildpersonen würden demnach nicht auf das eintretende Königspaar blicken, dessen unerwartetes Erscheinen die Portraitsitzung der Infantin in Velázquez' Atelier¹⁹ unterbricht, sondern sich selbst in einem Spiegel betrachten – der Maler hätte demnach ein Spiegelbild abgemalt, in dem sich die Bildpersonen widerspiegeln.²⁰ Ungeachtet aller Deutungsdivergenzen handelt es sich bei Velázquez' Meisterwerk um ein Konstrukt aus Bildern, Spiegeln, Rahmungen und Rätseln, das eine Wirkung entfaltet, die Kaminskis Bild mit der gespiegelten Postkarte von *Las Meninas* vergleichbar ist. Hier wie dort ist das Ergebnis „ein [...] merkwürdig symmetrische[s] Chaos: ein ungeheuer komplizierter Effekt“.²¹

3.

Ich und Kaminski durchziehen Spiegelungen.²² Das beginnt am Anfang des Romans, als Zöllner im Zug frühmorgens aufwacht

und sich, bevor er umsteigt, rasieren möchte – der Rasierapparat jedoch nicht funktioniert: „Aus dem Spiegel der Zugtoilette betrachtete mich ein blasses Gesicht, die Haare unordentlich, auf der Wange die Abdrücke der Sitzpolsterung.“²³ Bereits hier verkehrt Kehlmann die Rolle zwischen aktivem Held und passivem Spiegelbild: Zöllner wird von seinem ‚Gegenüber‘ intensiv und fremdartig ‚angeschaut‘. Dasselbe geschieht dem Kunsthistoriker auch an der zentralen Stelle des Buches, wo er sich von den Zeichnungen im Atelier von Kaminski angeblickt sieht: „[zwei Augen, ein verzerrter Mund: ein Gesicht, eigentümlich schief, wie eine Spiegelung in fließendem Wasser.“²⁴ Als Zöllner dann Bild um Bild enthüllt, verformt sich das Gesicht immer stärker: „Aber seine Augen schienen mich jedes Mal ferner, unbeteiligter und, ich zog die nächste Plane weg, verachtungsvoller anzublicken.“²⁵ Das alte Motiv der Wahrheit und Selbsterkenntnis im Spiegel erfüllt sich auf erschreckende Weise nicht im Protagonisten selbst, sondern in dessen Spiegelungen.²⁶ Das Unheimliche daran ist, dass diese Spiegelbilder selbst eine agierende Funktion übernehmen.²⁷ Hier demaskieren sie auf verblüffende Art und Weise den Charakter von Sebastian Zöllner, der sich nach der Betrachtung der Bilder im Atelier fragt: „Woher kannte ich dieses Gesicht?“²⁸

Neben Spiegelungen auf Regentropfen²⁹ und in Pfützen³⁰ sind es immer wieder Spiegelungen von Zöllner selbst, die die Differenz zwischen Spiegelbild und Betrachter weiter vorantreiben: Zuerst beäugt Zöllner im Badezimmerspiegel seine Nacktheit „mit einem vage unzufriedenen Gefühl“³¹, später kommt ihm seine eigene ‚Natur‘ vollständig abhanden: „Ich stellte mich vor den Spiegel und verharnte dort so lange, bis mein Bild mir fremd und absurd vorkam.“³² So wie der Romanheld vor dem Spiegel seiner selbst verlustig geht, verliert er auch die Kontrolle über Kaminski. Zuerst triumphiert er, als es zur gemeinsamen Autofahrt kommt: „Nun hatte ich ihn in der Hand. Damit hatte er nicht gerechnet; auch er hatte Sebastian Zöllner unterschätzt“³³ – doch schon kurz darauf hat sich die Situation in ihr Gegenteil gespiegelt: „Ich rieb mir die Stirn. Was war geschehen, hatte ich nicht gerade noch alles unter

Kontrolle gehabt? Irgendwie war mir die Sache entglitten.“³⁴ Diese Umkehrung der Verhältnisse bestätigt auch Kaminski, als die beiden unterwegs in der Wohnung von Zöllners Freundin übernachten: „Ich weiß nicht, ob ich richtig verstehe“, sagte Kaminski. „Aber ich habe das Gefühl, statt in meine Vergangenheit sind wir in Ihre geraten.“³⁵

Kehlmanns Roman strebt zunächst auf den Brief von Therese zu, den Zöllner in unziemlicher Weise unter den Papieren von Kaminski findet und aus dessen Lektüre die überraschende Reise zu ihr resultiert. Der Brief als Peripetie in der Mitte von *Ich und Kaminski* entspricht der Reflexion im Wandspiegel von *Las Meninas*. Er durchkreuzt den Raum des Romans und führt die Personen wieder auf sich selbst zurück. So etwa merkt Zöllner während der Autofahrt einmal an: „[...] mir war, als reisten wir in der Zeit zurück“³⁶ – folgerichtig erscheint ihm die „Welt im Rückspiegel“³⁷. Die Fahrt wird, wie es der junge Biograph einem Galeristen gegenüber scherzeshalber geäußert hatte, zu einer Reise „[n]ach Arkadien!“³⁸, doch wird sich dieses nicht als das Land der schwerelosen Sehnsucht und Glückseligkeit entpuppen, sondern als das tatsächlich am Rande der Antike gelegene, unwirtliche Territorium.³⁹ Wie angesichts von Brueghels *Blindensturz*, fragt man sich, wer bei diesem taumelnden Tandem der beiden Helden eigentlich wen stützt und wer von ihnen zuerst stürzt: „Auf der Treppe hätte ich nicht mehr sagen können, wer von uns den anderen führte.“⁴⁰

Demgegenüber hatte der erste Teil des Romans nicht so sehr das unfreiwillige einander ähnlich Werden der beiden Hauptprotagonisten geschildert als die fast verzweifelten Bemühungen des Biographen um Anverwandlung an den Künstler. Der Versuch, Kaminskis Schlüsselerlebnis in einer Salzmine nachzuerleben, kostet Zöllner fast das Leben: „Ein Jahr nach Kriegsende besichtigte er [Kaminski] die Salzmine von Clairance, verlor den Führer und irrte stundenlang durch die verlassenen Gänge. Nachdem man ihn gefunden hatte, schloß er sich fünf Tage lang ein. Niemand wußte, was geschehen war. Aber von da an malte er

vollkommen anders.“⁴¹ Der Versuch, das der Erschaffung der *Reflexionen* vorausgehende Initiationserlebnis Kaminskis als Künstler spiegelnd an sich selbst zu erfahren, verkehrt sich bei Zöllner in eine tragikomische Farce: Um seine geplante Schilderung dieser Schlüsselerpisode in Kaminskis Künstlervita „stark ausmalen [zu können], so drastisch wie möglich“⁴², zwingt sich Zöllner, während des Rundgangs in der Mine die Augen geschlossen zu halten, und geht zu seinem eigenen Schrecken im Labyrinth der Stollen selbst verloren – freilich nur für zwei Stunden.

Die letzte (und augenscheinlichste) Ebene an Spiegelungen bilden in Kehlmanns Roman die mit den *Reflexionen* vergleichbaren oder aus dieser Serie stammenden Bilder. Doch auch hier verkehrt sich die Vorlage mit der Zeit ins satirische, entleerte Gegenteil: „Das mußte Miriams Zimmer sein. Ein Bett, ein Fernseher, Bücherregale und ein Kaminski der *Reflexionen*-Serie: drei Spiegel, in deren Mitte sich ein weggelegter Putzlappen, ein Schuh und ein Bleistift, arrangiert als Parodie eines Stilllebens, zu einem perfekten System von Flächen ordneten; wenn man es aus dem Augenswinkel betrachtete, schien es schwach zu flimmern.“⁴³

4.

Besonders frappierend erscheint an Daniel Kehlmanns *Ich und Kaminski* – sieht man von der dem Werk zugrunde liegenden Spiegelstruktur ab – die nur schwer definierbare Stimmung, in der die Romanfiguren agieren. In eigentümlicher Weise scheint auch diese jener vergleichbar, die dem Bildraum von *Las Meninas* eignet. In Velázquez' Gemälde wird dieses Gefühl durch die rätselhafte Spiegelung des Königspaars an der Rückwand des Malerateliers initiiert, deren Fragmentierung (das Doppelportrait gibt das Monarchenpaar entgegen den Regeln des Königsportraits gemeinsam und nur halbfigurig wieder) und ungewöhnliche Brechung in einem anderen Bildmedium allerdings durch die prominente Positionierung des Spiegels annähernd in der Bildmitte, vor allem

aber durch den dezidierten Blick der beiden Monarchen über die gesamte Bildtiefe hinweg zum Betrachter wieder ‚wettgemacht‘ wird. Zwar ist es wohl am naheliegendsten anzunehmen, dass die Infantin und ihre beiden Hofdamen, die soeben noch dem Maler zugewandt waren, sich in dem Moment, als sie das königliche Paar im Spiegel erblicken, zu den beiden Monarchen umwenden. Da ein solches Szenario jedoch nicht mit Bestimmtheit feststeht, liegt eine beunruhigende Aura über dem Bild, die zusätzlich noch dadurch gesteigert wird, dass die Blickrichtung fast aller Bildfiguren auf das allem Anschein nach unerwartet erschienene Monarchenpaar mit jener aus dem Bild ineins fällt – der Betrachter selbst fühlt sich damit ständig vom Gemälde angeblickt, ohne zu wissen, weshalb. Svetlana Alpers charakterisiert dieses befremdliche Gefühl der Reziprozität von Sehen und Gesehenwerden, aus dem das unnachahmliche Gefühl der Souveränität von *Las Meninas* über den Betrachter resultiert, mit einer prägnanten Feststellung: „der [...] Blick aus dem Inneren des Bildes signalisiert [...], dass der Betrachter außerhalb des Bildes gesehen wird, und er bestätigt umgekehrt das eigene Gesehenwerden.“⁴⁴

Das durch diese Bildstrategien in *Las Meninas* evozierte Gefühl des Beobachtetwerdens generiert auch Kehlmanns Roman – und zwar ebenfalls vermittelt von Spiegelungen. Kehlmanns Figuren agieren geradezu in einem Vexierspiel an gegenseitigen Be- und Widerspiegelungen. Am augenscheinlichsten wird das am Beispiel von Sebastian Zöllner, der anfänglich den Maler aus eigenem Antrieb imitiert – nur um plötzlich erkennen zu müssen, dass er seinen eigenen rücksichtslosen Charakter in Kaminski gespiegelt findet: Der Maler erzählt Zöllner (nach dem einmal sogar mit Tellern geworfen wurde, als er eine Künstlerwitwe zu einem Interview nötigen wollte⁴⁵) während der Autofahrt nach Norden: „Er [Matisse] wollte mich hinauswerfen. Aber ich bin nicht gegangen. Meine Bilder haben ihm nicht gefallen. Aber ich bin nicht gegangen! Wissen Sie, wie das ist, wenn jemand einfach nicht geht? So kann man eine Menge erreichen“⁴⁶ – um dann erklärend anzufügen: „Ein junger Künstler ist etwas Seltsames.

Halb verrückt vor Ehrgeiz und Gier.“⁴⁷ Schlussendlich wird Sebastian Zöllner jedoch einsehen müssen, dass er, dessen Lebensgeschichte sich auf die imitierende Reflexion seiner ‚Opfer‘ beschränkt – im Gegensatz zu Kaminski, dem immerhin einstmals erfolgreichen Künstler –, niemals eine eigene Geschichte hatte. Er resümiert: „Sein Leben. Und meines? Seine Geschichte. Hatte ich eine?“⁴⁸

Doch auch die Person des Malers Kaminski erweist sich als Spiegelung: Der Künstler und Mensch Kaminski existierte nur dank seiner einstigen Muse Therese.⁴⁹ Sie hatte in Kaminski „nie gesehen, was er war, sondern was er werden konnte. Und dann hat sie ihn dazu gemacht.“⁵⁰ Therese, die große Abwesende, die wie in einem Spiegel die Handlung in der Romanmitte umbricht und zugleich auf sich konzentriert, bildet – ähnlich dem Königspaar in *Las Meninas* – zugleich das unbewegliche Zentrum von Kehlmanns Roman. Doch bleibt Therese ebenso ein Konstrukt der Selbstbespiegelung von Kaminski wie alle Menschen, deren sich der Künstler im Laufe seines Lebens bedient hatte.⁵¹ Therese schreibt in ihrem Abschiedsbrief an ihn: „Nach all der Zeit weiß ich noch immer nicht, was wir für Dich sind. Vielleicht die Spiegel (damit kennst Du Dich ja aus), die die Aufgabe haben, Dein Bild zurückzuwerfen und Dich zu etwas Großem, etwas Vielfältigem und Weitem zu machen. Ja, Du wirst berühmt sein.“⁵²

Ein vergleichbares Geflecht aus Beziehungen, Blickachsen, Machtmonopolen und Ehrgeiz durchzieht sowohl Roman wie Gemälde. Schon den Zeitgenossen war an Velázquez’ Selbstporträt in *Las Meninas* aufgefallen, dass sich der Künstler ungebührlich prominent und vor allem höherstehend als die gesamte Hofgesellschaft porträtiert hatte. 1696 schrieb der portugiesische Kunsttheoretiker Felix da Costa: „Das Gemälde scheint eher ein Porträt von Velázquez als der [jungen] Kaiserin zu sein.“⁵³ *Las Meninas* spiegelt die gesellschaftlichen Abhängigkeiten des spanischen Hofes in einem komplexen Bezugssystem aus Selbstdarstellung, Machtausübung und Repräsentation. Darin sind der Maler, die Infantin und das Königspaar wie in einem Spinnennetz

aufgespannt. Im Bild, und ganz ähnlich in Kehlmanns Roman, der sich zuletzt wie „eine bedrückend notwendige Komposition“⁵⁴ erfüllt, meint jede der Figuren, die anderen beherrschen zu können, muss aber schlussendlich erkennen, dass sie nur eine Marionette im Eigennutz der anderen darstellt. So wie sich Velázquez durch die Anwesenheit des Königspaares⁵⁵ in Gestalt von dessen Spiegelung und durch die Ehre, die Infantin zu malen,⁵⁶ nobilitiert,⁵⁷ so meint Zöllner, den „größten Maler der Welt“⁵⁸, der „im Schatten der Blindheit und des Ruhmes [existiert]“⁵⁹, für seine Karrierepläne manipulieren zu können – und versteht erst spät, vielleicht sogar zu spät, dass er, wie es ihm die Tochter des Malers erklärt, „genauso in seiner Hand war [...] wie wir alle“.⁶⁰

Doch trotz der vergleichbaren Spiegelstruktur von *Las Meninas* und *Ich und Kaminski*⁶¹ gibt es einen prägnanten Unterschied zwischen Gemälde und Roman: Er liegt in den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die den Versuch der Selbstverwirklichung zur Zeit von Velázquez in Ausnahmesituationen tolerierten⁶², während sie ihn heute als Normalfall voraussetzen und maßlosen Ehrgeiz und rücksichtslosen Eigensinn als dessen unabdingbare Begleiterscheinungen akzeptieren. Die Schilderung des Verlusts an zwischenmenschlichen Bindungen, aber auch an Humanität, der daraus resultiert, dass sich jeder Einzelne als „ein einzigartiges Wesen“⁶³ sieht, gewinnt in *Ich und Kaminski* ihre Eindringlichkeit nicht allein aus der Tatsache, dass Kehlmanns fiktiver Roman mit verblüffender Wirklichkeitsnähe die ‚wahrhafte‘ Einzigartigkeit in all ihren Brüchen und Spiegelungen schildert.

Indem Kehlmann in *Ich und Kaminski* mittels der dem Roman zugrunde gelegten Spiegelstruktur die Rollen von Leser und Romanfigur subtil hinterfragt, dehnt der Autor das Vexierspiel um Sehen und Erkennen auf den Leser oder, wenn man so will, den Betrachter seiner Erzählung aus und schafft so ein Werk, das – ganz ohne moralisierenden Beigeschmack – bis in dessen Innerstes zu blicken vermag.

Bildquelle: <http://artchive.com/graphics/meninas.jpg>

- 1 Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski*. Frankfurt/M. 2004.
- 2 Ebd., S. 59.
- 3 Ebd., S. 156.
- 4 Ebd., S. 170.
- 5 Ebd., S. 166.
- 6 Ebd., S. 127 f.: Kaminski erzählt Zöllner die „Geschichte von Bodhidharma Schüler“: „Bodhidharma war ein indischer Weiser in China. Eines Tages lehnte er jemanden ab, der sein Schüler werden wollte. Dieser folgte ihm daraufhin. Stumm und unterwürfig, jahrelang. Vergeblich. Eines Tages wurde seine Verzweiflung zu groß, er stellte sich Bodhidharma in den Weg und rief: ‚Meister, ich habe nichts!‘ Bodhidharma antwortete: ‚Wirf es weg!‘ Kaminski drückte seine Zigarette aus. ‚Und da fand er Erleuchtung.‘“ – Vgl. dazu Parallelen im Roman etwa ebd., S. 165 und 172.
- 7 Rudolf Arnheim: *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (Neue Fassung). Köln 1966, S. 91.
- 8 Vgl. etwa Kehlmann, *Ich und Kaminski*, S. 154, wo Kaminski über den Weggang von Therese urteilt: „Ich dachte damals, daß ich sterben würde. [...] Und das wäre besser gewesen. Alles andere war falsch. Weitermachen, so tun, als gäbe es noch etwas.“
- 9 Ebd., S. 34.
- 10 Ebd., S. 35.
- 11 Ebd., S. 36.
- 12 Nach John F. Moffitt, der den in *Las Meninas* gemalten Raum mit dem *Cuarto Bajo del Príncipe* in der Südwestecke des Alcázar (des Königspalastes in Madrid) identifiziert hat, befanden sich im dargestellten Raum Inventaren zufolge genau vierzig Gemälde, vgl. Moffitt in der Anthologie des Verfassers: Thierry Greub: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin 2001, S. 44.
- 13 Greub, *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 7.
- 14 Vgl. zum Gemälde und seinen wichtigsten Deutungen Greub, *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. – Der neueste, ethnologische Zugang stammt von Byron Ellsworth Hamann: *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay*. In: *The Art Bulletin* 92 (2010), S. 6–35, dort (neben fünf Respon- denzen) auch die jüngste Literatur in Fn. 9–12, 30.
- 15 Slavko Kacunko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München 2010, S. 281. Velázquez war in seiner Funktion als (zweiter) Hofarchitekt zudem für die Einrichtung eines Spiegelzimmers im Alcázar zuständig, vgl. ebd., S. 285–287.
- 16 Ebd., S. 284.
- 17 Kehlmann, *Ich und Kaminski*, S. 36.
- 18 Vgl. Abbildung 3 in Greub, *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*.

- 19 Velázquez' Atelier nahm die linkerhand an den in *Las Meninas* dargestellten Raum angrenzenden Räume ein und befand sich damit vom Betrachter aus gesehen genau hinter der großen Leinwand, vgl. Moffitt in ebd., S. 49: „El obrador de los Pintores de Cámara en el mismo Cuarto vajo.“
- 20 Diese Spiegelthese hat zuerst Hermann Ulrich Asemissen aufgestellt, in: Hermann Ulrich Asemissen: *Las Meninas* von Diego Velázquez. Kassel 1981. Ihr folgt auch noch Kacunko, Spiegel – Medium – Kunst, S. 280 und 290 f. – Dieser Annahme widerspricht neben anderen Details die ‚richtige‘ Rechtshändigkeit von Velázquez in *Las Meninas*.
- 21 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 36.
- 22 In der Rezension von Sabine Franke im *Tagesspiegel* vom 6. April 2003 ist unter dem vielversprechenden Titel: „Porträt des Künstlers als Marktlücke. Unendlich spiegelnde Oberflächen: Mit dem Roman *Ich und Kaminski* ist Daniel Kehlmann noch perfekter geworden“ nur die Rede vom „Leben und Schaffen eines Künstlers, das sich als spiegelglatte Oberfläche [erweist], die sich selbst genügt, wenn sie vom Kunstbetrieb nur ordentlich poliert wird [...].“
- 23 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 9.
- 24 Ebd., S. 74.
- 25 Ebd., S. 75.
- 26 Vgl. zur philosophischen Bedeutungsgeschichte des Spiegels den Artikel von Ralf Konersmann: Spiegel. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 9. Basel 1995, S. 1379–1383.
- 27 Vgl. dazu die Äußerung von Therese zu Kaminski in Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 160: „Diese Spiegel [...]. So unheimlich. Das erste Mal, dass Du etwas gemacht hast, das nicht ...“
- 28 Ebd., S. 76.
- 29 Ebd., S. 12: „Es begann zu regnen. Tropfen schlugen auf das Glas und zogen gegen die Fahrtrichtung davon. Ich [Zöllner] blinzelte, der Regen wurde stärker, die Tropfen schienen im Zerplatzen Gesichter, Augen, Münder zu bilden, ich schloß die Augen [...].“ – Eine spiegelbildliche Szene findet sich im Roman ebd., S. 118.
- 30 Ebd., S. 142: „Es regnete nicht mehr, in den Pfützen zerliefen die Spiegelbilder der Laternen.“
- 31 Ebd., S. 33.
- 32 Ebd., S. 69.
- 33 Ebd., S. 90.
- 34 Ebd., S. 91.
- 35 Ebd., S. 131.
- 36 Ebd., S. 153.
- 37 Ebd., S. 169.
- 38 Ebd., S. 56.
- 39 Vgl. jüngst Klaus Garber: *Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur*. München 2009.

- 40 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 93. Vgl. u. a. auch S. 107, 150 (wo Kaminski Zöllner zeichnen lehrt) und 174, die Verabschiedung am Schluss des Romans.
- 41 Ebd., S. 35; Zöllners Imitation ebd., S. 61–66.
- 42 Ebd., S. 62.
- 43 Ebd., S. 77.
- 44 Svetlana Alpers in Greub, *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen, S. 197.
- 45 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 30, vgl. auch ebd., S. 50 oder 106.
- 46 Ebd., S. 96.
- 47 Ebd., S. 96. Vgl. dazu auch seine ‚nietzscheanische‘ Definition von Ehrgeiz, ebd., S. 104: „Ehrgeiz ist wie eine Kinderkrankheit. Man überwindet ihn und ist gestärkt.“
- 48 Ebd., S. 152 f. Vgl. ebd., S. 168.
- 49 Genauso funktioniert ja jeder Spiegel, da er „die Doppelung des Sichtbaren in synchroner Bewegtheit von Gespiegeltem und Bespiegeltem an die Präsenz des Vorgewiesenen bindet“, wie Ralf Konersmann schreibt (Konersmann, Spiegel, S. 1379).
- 50 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 50 f.
- 51 Ähnlich wird die Ehe von Kaminski mit Adrienne (nach dem Weggang von Therese) als Spiegelung beschrieben: „Sie [Therese] war wunderbar! Die Ehe mit Adrienne war nur ein misslungenes Spiegelbild davon, sie sah Therese ein wenig ähnlich“, ebd., S. 71.
- 52 Ebd., S. 88.
- 53 Zuerst von George Kubler erwähnt in: Three Remarks on the *Meninas*. In: Art Bulletin 48 (1966), S. 212–214: “The picture seems more like a portrait of Velázquez than of the empress.” Der Aufsatz ist wiederabgedruckt in: Thomas F. Reese: *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*. New Haven/London 1985, das Zitat dort S. 186. – Vergleichbar bezeichnet etwa Jens Kulenkampff *Las Meninas* als „Selbstporträt“ von Velázquez: „Das Bild scheint die wahrhaft geniale Lösung für das Problem zu sein, wie der zu hohen Ehren gelangte Hofmaler, der Zugang zum engsten Kreis der königlichen Familie hat, eben dies darstellen, d. h. sich selbst in Szene und seinem berechtigten Stolz ein Denkmal setzen kann [...]“, vgl.: Jens Kulenkampff: Spieglein, Spieglein an der Wand In: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München 1997, S. 290 und 292.
- 54 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 107.
- 55 Antonio Palomino, der 1724 die erste ausführliche Beschreibung von *Las Meninas* verfasst hat, schreibt, „[d]ieses Gemälde (wurde) von Seiner Majestät sehr geschätzt, und während es angefertigt wurde, war er häufig anwesend, um zu sehen, wie es gemalt wurde; und auch die Königin, unsere Herrin Doña María Anna von Österreich, begab sich viele Male hinunter“ (aus ihren Gemächern in den Cuarto Bajo del Príncipe), in Greub, *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen, S. 38. – Vgl. zum Topos der ‚Gegenwart des

Monarchen beim Künstler' (der auf den Besuch von Alexander dem Großen in Apelles' Atelier zurückgeführt werden kann) etwa Jonathan Brown in Greub, *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen, S. 153 f.

- 56 Palomino schreibt, dass der Name des Velázquez „noch einige Jahrhunderte überdauern“ würde, „solange [das Bildnis] der ebenso erhabenen wie reizenden Margarita fortbesteht, in deren Schatten er [Velázquez] [...] sein Ebenbild unsterblich macht“, in Greub, *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen, S. 37.
- 57 Vgl. zum Thema der gegenseitigen Nobilitierungen und des Ruhmes, das die gesamte Ekphrasis von Palomino durchzieht, den Aufsatz des Verfassers: Thierry Greub: Die Aufhebung des Gemäldes. Antonio Palominos Bildbeschreibung (1724) von Diego Velázquez' *Las Meninas*. In: Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung 15 (2003), S. 3–42.
- 58 Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 97.
- 59 Ebd., S. 40.
- 60 Ebd., S. 166.
- 61 In diesem Zusammenhang sind vier Auffälligkeiten in *Ich und Kaminski* vielleicht kein Zufall: 1) dass Kaminski (als *Kamiński* ein geläufiger polnischer Name) den spanischen Vornamen Manuel (oder wie Therese ihn nennt: Miguel) trägt, 2) dass der Name seiner Muse dem dritten Vornamen der Infantin in *Las Meninas* entspricht (Margarita María Teresa von Spanien), 3) dass Miriam die hebräische Version von Maria ist (dem zweiten Vornamen der Infantin) und dass sich 4) das Wort ‚Las Meninas‘ bis auf ein ‚s‘ vollständig in ‚Manuel Kaminski‘ einfügen lässt und somit beinahe ein Anagramm darstellt.
- 62 Velázquez bemühte sich sein Leben lang fanatisch und zuletzt – einige Monate vor seinem Tod – erfolgreich um die Aufnahme in den exklusiven Orden der Santiago-Ritter, wovon in *Las Meninas* das rote Kreuz des Ordens auf seiner Brust zeugt. – Antonio Palomino schreibt über das Kreuz auf Velázquez' Brust: „[...] manche behaupten, Seine Majestät selbst [König Philipp IV.] habe es ihm aufgemalt [...]“, in Greub, *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen, S. 37.
- 63 Das Motto des Romans stammt aus James Boswells *Journal* vom 29. Dezember 1764, es beginnt mit dem Satz: „Ich bin in der Tat ein einzigartiges Wesen.“ (Kehlmann, Ich und Kaminski, S. 7).

CAROL JACOBS

Daniel Kehlmann's *Fame*

Eight Subjects for Reflection and an Afterword

THE FAME OF DANIEL KEHLMANN

Daniel Kehlmann must know a thing or two about fame. His fiction has been translated into over forty languages. He has received the Candide-Preis, the Kleist-Preis, the Thomas-Mann-Preis, and the Prix Cévennes for the best European novel of 2009. I am restricting myself here to the list opposite the title page of his novel *Ruhm (Fame)* where the publisher's blurb, intentionally or not, connects the writing career of Kehlmann with the obsession of the book that follows it. Hard to keep up. There were several times as many prizes listed on Kehlmann's homepage at the time of this writing¹ and his name was mentioned not long ago in connection with the Romner Preis. Hans Bahring (whom Kehlmann seems to signal on a number of occasions as his preferred biographer) is keeping pace with him in an evolving on-line biography and will have the definitive word on this.²

Ich und Kaminski (2003) and *Die Vermessung der Welt* (2005) as well as the early story "Unter der Sonne" (1998) had already spoken—with distance, with irony, and always with liberating humor—to Kehlmann's fascination with fame.³ Still *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, in contrast to *Die Vermessung der Welt*

and despite its many stories, has not a single genius in the bunch. It makes obvious not only the ridiculous disparity between talent and ego but also raises both basic and highly nuanced theoretical questions about what *Ruhm* implies.

A NOVEL IN NINE STORIES

The novel raises those questions, on the one hand, through the acting out of its many individual characters, but also, and perhaps more compellingly, by way of its written form. It consists of nine stories, not separate narratives, but tales in which characters and events cross the wildly permeable chapter borders. At the same time, and often when we least expect it, we slip in and out of different frames of reality. This usually leaves us foolish enough to think that we, like the author of the novel's third story, "Rosalie geht sterben",⁴ know the difference between reality and fiction at each clip of the way. But the reader repeatedly and necessarily deludes herself, often forgetting the multiple figures of authorship and the typographical marks that have come to represent them.⁵

"Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held."⁶ The conception of the novel that (Kehlmann's character) Leo Richter announces will turn out to place 'real' and imagined characters side-by-side (as in "Rosalie geht sterben" and the ninth story, "In Gefahr"), third person narratives alongside first-person reports⁷, the voice of a distant storyteller alongside tales of *autobiographische[m] Narzißmus*.⁸ No main figure, eight lead characters, but no individual who takes center stage: the dispersal of the subject.⁹ The writer Leo Richter, surely no hero, but nevertheless the main figure of the second and final stories announces his (and Kehlmann's) experimental form to a weary girlfriend who barely manages to feign interest. In the name of what "zweitklassiger Gott"¹⁰ one wants to ask, does this threat to the conventional form of the novel take place.

THE GODS OF TECHNOLOGY, WRITING, AND ACTING

The main characters of the nine sections are technicians—at least, caught up in the world of technology (Ebling, Mollwitz, and Mollwitz's boss);¹¹ writers (Leo Richter, Maria Rubinstein, Miguel Auristos Blancos);¹² or actors and characters (Ralf Tanner, Rosalie).¹³ What draws them together is not simply the intricate ways in which they appear in one another's stories.¹⁴ They are also drawn together because the technicians (by way of technology) take on acting roles and write dialogue, the actors and characters presume to determine plots, and the writers create characters for themselves in their own works, though in different ways.¹⁵

What technology, acting, and writing have in common, and this is the crux of the novel, is the at once real and misconceived sense that they enable the invention and control of reality. Technology, acting, and writing create worlds which give their participants an illusory sense of authority: Ebling, Richter, Tanner, Auristos Blancos, Mollwitz and his boss, Rosalie's author, even, finally, Rosalie. And, yes, one of the eight is missing here.

WHAT IS FAME?

This sense of godly power, along with the uncertainties that up-end it, go hand in hand with a shifting concept of fame. It floats between affirmation and dissolution of the subject. Kehlmann's *Ruhm*, it turns out, concerns not simply the public celebration of an individual, already conceived as a subject, but a meditation, with wit, on the subject's condition of possibility to begin with. Bishop Berkeley's *Esse est percipi*: to be is to be perceived, perhaps. Thus "Der Ausweg" tells the story of the screen idol, Ralf Tanner, who at the peak of spectacular popularity suddenly becomes unreal, even to himself: "Im Frühsommer seines neununddreißigsten Jahres wurde der Schauspieler Ralf Tanner sich selbst unwirklich. Von einem Tag zum nächsten kamen keine Anrufe

mehr.”¹⁶ Tanner loses his sense of self when his phone no longer rings—in a novel that opens and closes with a phone call, in which technology poses as its be all and end all. Ebling, due to a bureaucratic glitch¹⁷, has been assigned Tanner’s number (the reader is already in on the joke). The technician usurps the actor’s identity by imitating the sought-after Ralf with considerable success and disastrous outcomes. Tanner loses as well the more immediate recognition of the world around him: first in a discotheque when he is outdone in doubling himself by a professional Ralf Tanner imitator; then in the eyes of his intimates as Ludwig, his valet, rejects him as an imposter, and again by Tanner’s film public and the world at large.

What is fame? Who would know better than the author of *Ruhm*? “Wenn ein Buch ‘Ruhm’ heißt,” Kehlmann quips in *Requiem für einen Hund*, “wovon sollte es handeln, wenn nicht vom Verschwinden?,”¹⁸ whereupon (it’s the last line of the book) he disappears. This is the lesson of “Rosalie geht sterben”. For if “Der Ausweg” insists more or less that fame—as recognition by others—is what makes us real and thereby defines and constitutes the subject, in Rosalie’s pages that acknowledgment is at once a temporary triumph in the name of subjectivity and its writerly undoing. When Rosalie hears from her physician that she has but a few weeks to live, she finds:

Es ist ihr fast leichtgefallen, die Situation zu akzeptieren. Die berühmten sieben Stadien hat sie nicht durchlebt: keine Empörung, keine Leugnung, keinen langsamen Kampf bis hin zum Begreifen – bloß eine kurze Phase des Unglaubens, dann eine Nacht tiefster Traurigkeit und am nächsten Morgen schon die Suche im Internet nach jenem Schweizer Verein, von dem sie gehört hat, er helfe einem, die Dinge abzukürzen.¹⁹

If Rosalie refuses to ‘live through’ the conventional psychological stages of resistance to death, perhaps this is because she knows

what she owes her existence to. She turns instead shortly thereafter, as she will repeatedly do, to the author of her days.

Deshalb, zur frühen Morgenstunde, wendet sie sich an mich und bittet um Gnade.

Rosalie, das liegt nicht in meiner Macht. Das kann ich nicht. Natürlich kannst du! Das ist deine Geschichte.

Aber sie handelt von deinem letzten Weg. Täte sie es nicht, hätte ich nichts über dich zu erzählen. Die Geschichte – Könnte eine andere Wendung nehmen!²⁰

Her author is, truth to tell, the *Erfinder der Welt*, if I might play on the title of Kehlmann’s previous novel *Die Vermessung der Welt*. Whereas in the earlier text Alexander von Humboldt and Carl Friedrich Gauß obsessively measure the world with the (not quite) humble reserve of the scientist who is outside his object of study, the author in (perhaps also of) “Rosalie geht sterben” creates it. By right of this fabrication he makes claim to his own reality.

[Sie] versucht es wieder. Gibt es keine Chance, fragt sie mich. Es liegt doch alles in deiner Hand. Laß mich leben! Das geht nicht, antworte ich irritiert. Rosalie, was hier mit dir geschieht, ist dein Zweck. Dafür habe ich dich erfunden. Theoretisch könnte ich vielleicht eingreifen, aber dann wäre alles sinnlos! Das heißt, ich kann es eben nicht. Blödsinn, sagt sie. Gerede. Irgendwann wirst auch du an der Reihe sein, und dann wirst du betteln wie ich.

Das ist doch etwas anderes!

Und wirst nicht verstehen, warum für dich keine Ausnahme gemacht wird.

Das kann man nicht vergleichen. Du bist meine Erfindung, und ich bin ...

Ja?

Ich bin real!

So?²¹

Nur die Wirklichkeit
kann es sich leisten, sehr
unwahrscheinlich zu sein.
Die Fiktion ist gezwungen,
glaubhaft zu bleiben,
dagegen kann man nichts
machen.

DANIEL KEHLMANN

Rosalie takes on the semblance of reality, as an independent subject, only because her author has created her. *Erfindung* is a key term throughout the novel. But the very fact that she turns to question her fate already belies his control. The struggle between Rosalie and her author is never held in place. Rosalie wants a life affirming tale instead of the one he has sketched out for her, but her story, she is told, is “Wenn überhaupt, dann [...] eine theologische.”²² Perhaps this is because the author’s ability to wield his godly power depends precisely on what Rosalie in her wisdom will deny. That he is real.

The writer’s control is further unsettled, if not entirely undone, by the unexpected intrusion of a character he has not created and with whom we have yet to come to terms. At this point Rosalie turns to her maker again.

Tu doch endlich etwas, sagt sie zu mir. Verdirb deine Geschichte. Wen interessiert die schon, es gibt so viele Geschichten. [...] Du könntest mich heilen, du könntest mich sogar wieder jung machen. Es würde dich nichts kosten!²³

This is the beginning of the end of Rosalie’s author, who is penned by Leo Richter, of course, who in turn, no doubt, holds himself for at least as real as Daniel Kehlmann. Or so we are left to conjecture. For this is a rare moment in which Leo manages to keep his silence.

Laß mich einfach leben.

Du klammerst dich an die Illusion, daß es dich wirklich gibt, antworte ich. Aber du bestehst aus Wörtern, aus vagen Bildern und aus ein paar simplen Gedanken, und sie alle gehören anderen.²⁴

But to whom?

Rosalie, das eben ist der Unterschied. Ich existiere.

Ach ja?

Ich habe Persönlichkeit und Gefühle und eine Seele, die

vielleicht nicht unsterblich, aber doch real ist. Warum lachst du?²⁵

Rosalie laughs, no doubt Leo Richter too, Kehlmann as well, though he should probably know better. He knows and does not know, like the reader of his text, like the writer and reader of mine. We're all making it up as we go along. We're all made up as we go along. It is no longer a question of chapter or border stories but of a slippage between life and death, subjectivity and its dissolution, reality and fiction, writing and reading, which cannot be fully contained.²⁶

Still the authoritative power of Rosalie's author comes truly into its own when the writer appears on the scene.

Jetzt ruiniere ich es. Ich reiße den Vorhang weg, werde sichtbar, erscheine neben Freytag vor der Lifttür. Eine Sekunde sieht er mich verständnislos an, dann verblaßt er und verweht wie Staub. Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung. Fang von vorne an!
Bevor sie noch antworten kann, bin ich wieder verschwunden [...].²⁷

Under his gaze Freytag, Rosalie's contact at the "Sterbehilfe" center, drifts away like dust. The end of the story is indeed rewritten: and it takes place, it seems, according to Rosalie's earlier dictation.²⁸

Und Rosalie? Sie geht die Straße entlang, mit großen Schritten, halb bewußtlos noch vor Freude, und mir scheint es für einen Moment, als hätte ich richtig gehandelt, als wäre Gnade das Höchste und als käme es auf eine Erzählung weniger nicht an. Und zugleich, ich kann es nicht leugnen, kommt mir die absurde Hoffnung, daß dereinst jemand dasselbe für mich tun wird. Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts

bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halb wahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt – so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalie's Dasein erlischt. Von einem Moment zum nächsten. [...] Eben noch ein seltsam angezogenes Mädchen, wirr vor Staunen, jetzt nur mehr eine Kräuselung in der Luft, ein noch Sekunden sich haltender Ton, eine verblassende Erinnerung in meinem Gedächtnis und in Ihrem, während Sie diesen Absatz lesen.²⁹

And in yours as you read this line, dear reader. In this situation we are all dependent on the kindness of strangers.

TO GO A-DYING ...

We have almost come full circle. In its conventional sense, as Kehlmann says elsewhere, fame implies being known ("daß alle ihn kennen sollen"), read ("gelesen"), and perceived ("wahrgenommen") by others.³⁰ The radical repercussions of fame are that, "ohne die Aufmerksamkeit eines anderen"³¹ we are less than dust, a rippling in the air: without it the character as subject and also the author are impossible to constitute, delineate, or contain. This is the lesson of "Rosalie geht sterben" in which she neither quite dies, nor is she quite saved when her author grants her grace, who in turn, we read, similarly depends on our eyes to carry on. And perhaps this is not only because we are lost here in a work of fiction.

Still, if Rosalie is emptied of her reality she loses as well any possibility of dying, or rather had never possessed it from the beginning. Where there is no real subject, there is no death. If the container is not full, how can one empty it? This realization is at once the failure and triumph of her author. This might explain something of the side stepping of finality at play throughout Kehlmann's novel. In the story of Mollwitz's boss, "Wie ich log und starb", no death takes place; in the story of Auristos Blancos who

is perhaps about to commit suicide at the end of “Antwort an die Äbtissin”, the story closes on the repeated and uncertain word “wenn”;³² in the stories and stories within stories of Leo Richter (both entitled “In Gefahr”), as Elisabeth puts it: “Er sei im Leben noch nie in Gefahr gewesen.”³³ All writing, we begin to suspect, (like all living) might at best be something of a failed suicide.

If the concept of the subject is endlessly suspended, how can there be a place for death? Still, that no one dies in *Ruhm* is not entirely true. There is one character who actually dies and whose death, one might claim, offers the most intense, because irreversible, point of pathos. To be sure Mogroll is not a “Hauptfigur”,³⁴ but a figure, nevertheless. Because fame has always eluded “de[n] erfolglose[n] Theaterschauspieler”, as we discover only in the fourth story (“Der Ausweg”), the best friend of Ralf Tanner “hatte unerwartet eine Überdosis Tabletten eingenommen”.³⁵ “Ich schlucke die ganze Schachtel!”, he tells Ebling, already in the opening pages (as Ebling plays the role of Tanner on his mobile phone), a phrase the reader cannot quite take in till later (when we read of the suicide of Ralf Tanner’s friend). The distant, distracted Ebling, blankly and absent-mindedly, had responded with the no doubt decisive words: “Ja, nur zu.”³⁶

The bearer of an unheard of name (we’d be hard pressed to find it in a German telephone book), “Mogroll” finds his/its way into the fourth story of *Ruhm* as a figure of speech in the most literal sense: *tel qu’en lui-même enfin* one is tempted to say, with Mallarmé.³⁷ It comes forth as a piece of made-up language and arbitrarily marks a fleeting human presence on its way to extinction. Or is *Mogroll* the flight of human presence to begin with? Perhaps death in *Ruhm* is not so much that of a man named Mogroll, as the potential realization in the use of his name that the trajectory we have been tracing (which in Kehlmann’s book is never simply a naïve linear path) from the constitution of the subject as fame, from confirmation by way of the acknowledgement of the other to its loss, is not quite or at least not the only way to go. *Mogroll*, and he is not singular in this regard, is a scrap of language, at

most a few vague images and simple thoughts, somewhere between resentment and role playing, a rippling in the air, a tone that holds its own for just a few seconds.³⁸

LEERE SCHACHTEL, GANZE SCHACHTEL: VOLLER CONTAINER

Surely that also is too quickly said. What we need to think is the shift from representing suicide to representing content. Not only Mogroll’s name, also his language at the moment when he most openly threatens to extinguish himself enters the echo chamber of *Ruhm*. It sways that work’s foundations by unsettling the delineation of the subject and the distinction between the real and the fictional, but also by reminding us of the materiality of language.

“Ich schlucke die ganze Schachtel!”, Mogroll announces. In much the same terms Mollwitz’s boss (in one of the many fabrications to explain his absence to his lover) invents the suicide, not of Mogroll but of his name-cousin Mollwitz.

Nicht zu viele Details, nur die groben Umrisse, und dazu zwei oder drei scharf beobachtete Einzelheiten: eine schief in der Verankerung hängende Tür, eine Katze auf der vergeblichen Suche nach ihrem Milchsälchen, die Aufschrift auf der *leeren Pillenschachtel*.³⁹

What his supervisor imagines for Mollwitz, Mogroll the actor ‘actually’ brings to pass: the move from the full to the empty package of pills. Only the reader can possibly know (and not even its author) that in the supervisor’s invented tale Mollwitz stands in for Mogroll. The echo of the phrase (from “die ganze Schachtel” in the ostensibly real world of Mogroll to “die leere Schachtel” in the cynically imagined one of Mollwitz’s boss) asks us to consider, once again in this novel, what real and fiction, what full and empty might mean.

And Mollwitz is just the man to help us think this through. How can any reader shake off the most outlandish invention of

his 26-page techno rant: “voller Container”? If the full package of pills in contrast to its empty counterpart marks the very serious and significant difference between life and the death, “voller Container” at first signifies next to nothing at all. What is clear as night and day, completely straight-forward narrative in the two stories of suicide (one ‘real’, one fabricated), becomes the intimation of an allegory of how meaning is produced in “Ein Beitrag zur Debatte”.

In most of its dozen or so appearances (one understands this only in retrospect) “voller Container” works as redundancy, as the almost superfluous: it usually merely intensifies what is already there. ‘Complete, completely, lots of’—‘total, völlig, viel’ might often stand in for “voller Container” as less idiosyncratic phrasing. “Mein Leben war der volle Container Irrsinn”, “Voller Container Fehlermeldung jedes Mal”, “Ich war jetzt voller Container visible!”, “voller Container Herzklopf” or “Regen, voller Container”.⁴⁰

And yet Mollwitz’s first use of the phrase puts us onto something else. Mollwitz works in telecommunications⁴¹ and he lives his frenzied life mostly on and for the internet. “Wollte schon lang hier posten, allein woher der Kontent? Dann aber letztes Wochenende, und gleich voller Container.”⁴² From the beginning “Container” is bound up with the question of content and is the solution to its absence. Mollwitz has the desire to write something but the content of the shell of the will-to-write is not there—and then it comes “gleich voller Container”. This is not simply the trail of how Mollwitz’s encounter with Leo Richter gives him something to say on a forum about spotting celebrities. “Voller Container” says something as well about how quasi nonsensical language might come to mean.⁴³ It is the repetition of the at first hollow words which creates their content.⁴⁴ The empty containers of those puzzling signs take on some of their significance from the concept of a full receptacle, but also and considerably from context and reiteration.

Mollwitz, dim of wit and round of body, whose massive bulk no bathtub can contain nor buffet sate, whose very being

challenges the relation between container and content, moves into Kehlmann’s novel with a hostile take-over of the German language. Still what Mollwitz does with “voller Container” in *Ruhm* is something of a model for much else in (the) fiction as well.⁴⁵

THE GEM AMONG THEM ALL

But perhaps not a model for Maria Rubinstein, the anomaly among the many narcissistic, humorless figures who people the novel. Not a model for her person, not a model for her sense of language. Her story, like that of most of the others, is the search for an “Ausweg”. Tanner, whose chapter is entitled “Der Ausweg”, seeks a way out of the world of fame, fiction, and acting. Mollwitz’s “Ausweg” would be his yearning for entry into the world of fiction. He dreams of being taken up “voller Container” into one of Richter’s stories, where he will encounter the writer’s beautiful heroine, Lara Gaspard, who will accept and adore him for what he is. This makes Mollwitz either the most obtuse of Kehlmann’s characters or the only one who understands what it is all about. For Mogroll,⁴⁶ like that other, more successful actor, Auristo Blancos, suicide is the way. Rosalie finds her way out of her prescribed death and back into life, though not independently of the fiction in which she is inscribed. The exit for Mollwitz’s boss is to out himself: he calls upon a preposterously widening audience to witness the sham of his fictional life.⁴⁷

The way out that Rubinstein chooses is neither fiction nor its alternative, neither the extreme of death or life. What the modest writer of crime thrillers, a character with a sense of irony about her fame,⁴⁸ seeks is more matter of fact. Leo Richter arranges her trip to Central Asia in his place (“Ich bin hier statt Leo Richter. Ich habe sein Flugticket bekommen. Ich bin eingesprungen [...] Für ihn bin ich hier”).⁴⁹ She learns the hard way that one cannot substitute one identity for another. Or, she learns, rather, that when one does, one loses one’s way and one’s way out. No

technology, no writing, no stage talents. Defeated by the dead battery of a mobile phone, she is certainly no technician and hasn't an acting bone in her body. Stranded in a remote and totally foreign landscape among an equally foreign people she must find the way back to her former self.

For Richter, Tanner, Auristos Blancos, Ebling, Mollwitz and Mogroll, fame is the conventional variety one makes musicals about. For Maria Rubinstein, the more abstract sense we first came upon—fame as the minimal condition for the construction of the subject—will ultimately do. As the name of her detective, Regler (the mild-mannered main figure of her best known novel) suggests, all she needs is to set things in order.

By the close of the chapter, Rubinstein has come to peace with herself.

Während sie putzte, versuchte Maria nachzudenken. Sie würde ein Jahr hier leben müssen, vielleicht zwei. [...] Sie mußte bleiben und arbeiten, bis sie die Sprache beherrschte. Falls diese Leute sie bezahlten, würde sie etwas Geld zur Seite legen. Irgendwann würde sie sich auf den Weg in die Hauptstadt machen können. Dort würde sie jemanden finden, der ihr half. Sie würde nicht ewig hier sein [...].⁵⁰

This is no longer the language of the writer who creates, who has the capacity to fabricate and control an alternate world. And certainly not the language of a Mollwitz whose formulations out of language scraps take on a life of their own. Maria will learn language like the simplest child. She will concede that she is born again, into a language that is not hers. Her highest aspiration—the barest function of a language with which one might name and define oneself.

Still that relation to self is fragile. Maria parts with the only connection to her past life that might have saved her. "Für einen Moment dachte sie an ihren Mann. Plötzlich war er ihr fremd, so wie jemand, den sie vor langer Zeit gekannt hatte, in einer anderen Welt, einem vergangenen Leben."⁵¹ Maria is in limbo. But

how to regard oneself in the meantime, to hold onto one's figure, floating between a loss of one's past, the recognition by another, and the future hope of the same. It is a future based on learning to know oneself in the language of the other, now the minimal condition of constituting identity.

Sie hörte sich atmen, und da begriff sie, daß sie bereits schlief und im Traum auf sich selbst herabsah. Mit verblüffender Klarheit wußte sie, daß solche Momente selten waren und daß man vorsichtig mit ihnen umgehen mußte. Eine falsche Regung, und man fand nicht mehr zurück, und schon war das alte Dasein dahin und kam nie wieder. Sie seufzte. Oder vielleicht träumte sie nur, daß sie das tat. Dann, endlich, erlosch ihr Bewußtsein.⁵²

Whether Maria Rubinstein can find her way back to consciousness and herself, whether such a concept of language is but a dream or whether her dream is simply another technical way out of Kehlmann's story ...

DRIVER EX MACHINA

There is another character whose identity is difficult to fix in place, though we have the sense that we know him from somewhere. He makes two brief enigmatic appearances in which he takes first Rosalie ("Rosalie geht sterben") and then Mollwitz's boss ("Wie ich log und starb"), us too perhaps, for a ride. He does not seek a way out—so much as make a path through. A kind of joker in the pack, an interruption, a disturbance. He has no apparent interest in fame. How could he? He who bears no name or at least refuses to exchange it. "Wie ist Ihr Name?" [Rosalie] stellt sich vor. [...] Seinen eigenen Namen nennt er nicht."⁵³

He functions in the plot as a driver. Still, his purpose in the stories is a puzzle. This is no *deus ex machina* who arrives in the

nick of time, called upon to accomplish what is otherwise impossible: he is not like the author of Rosalie's story who arrives at the elevator (of the establishment destined to assist with her suicide) suddenly to announce that he is saving her life. This other who momentarily drives the story is no god at all, not even a second-class god, though he does have a machine (not an elevator but a car). The devil is in the details. Something of a traveling scholar: he speaks of himself as a "Reisender" and cites both the riddle of Oedipus's sphinx and Pascal's "roseau pensant"⁵⁴, reflecting through each on the definition of what it means to be human, on what it might mean to live and to die.⁵⁵

No *deus ex machina* since for Mollwitz's boss there was surely another 'taxi'; and the author inscribed in "Rosalie geht sterben" had other plans to bring her to Zurich:

[Es] beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt. Mein Plan hatte mit einem kleinen Jungen und einem Fahrrad zu tun, einer Motorradbande und einem pensionierten Sargtischler aus Kolumbien. Einem kleinen Hund wäre eine auch symbolisch wichtige Rolle zugefallen.⁵⁶

He may be their driver but he is not the enabler of progress or movement, neither of the story nor of the characters (who ignore his advice at every turn).⁵⁷ This is a figure who gets his passengers nowhere they weren't anyway going (in however complex a fashion). Steering the story without his assistance, the man at the wheel troubles the author (though surely not Richter or Kehlmann). He is as superfluous as he is unanticipated. Created and produced by no one we can know ("keine Ahnung [...] wer ihn erfunden hat"), undeniably he might come out of nowhere ("keine Ahnung [...], wie er in meine Geschichte kommt") to disrupt the plans of any writer's story, at any time.

AFTERWORD

I don't know who or what brings me to write in this way. It doesn't blend in with scholarly writing. It's what the Germans would call a *Stilbruch*—a break in or inconsistency of style. It ruins my prose. Moreover, I promised I would keep it simple, this one time. Brief sections, each captioned, clearly announcing the content of what is to follow, I thought, might get us on our way. A straight forward narrative. What literary critics are supposed to do. Read, paraphrase, contextualize, historicize, theorize, psychologize, explain (away). Kehlmann writes a simple and simply marvelous prose. Moreover his brilliant, unexpected and productive sleights of hand make me laugh. I owe him that courtesy. The reader above all deserves it too.

Still, there is a devil who drives me to something else. She's not as whimsically figured as the thin, bespectacled, greasy-haired chauffeur who brings Rosalie to Zurich and who suddenly appears to deliver Mollwitz's boss to his apartment in Hamburg, so that all hell may break loose. My driver is an elderly diminutive woman. No danger. She doesn't drive fast; but she drives distracted. Can never seem to find her way. Thus I have never claimed to cover much ground. She picks me up at point A and drops me off not far from there. Refuses to get me where I should be going, let alone to find me an *Ausweg*.

1 See www.kehlmann.com.

2 Hans Bahring is also the author of highly successful biographies of Picasso, Rembrandt, Georges Braque, Manuel Kaminski, Heinrich Bonvard, and Goethe.

3 The pitfalls of fame: staged in Humboldt's quest to climb higher and go where no man had gone before; and in the competition between the once celebrated painter Kaminski (now out of sight and out of mind) and his would-be biographer, each more embarrassingly and deliciously narcissistic than the other—all set the stage for the preoccupations of Ruhm. In the carefully modulated essays of *Wo ist Carlos Montúfar?* (Reinbek bei Hamburg 2005) Kehlmann returns over and over to the relation between the quality of an author's writings and the degree of recognition allotted them by a reading public and the publishing world. See, for example, "Der Mai begann fürchterlich", "Verschwitzte Intellektuelle", and "Vorwärts, das ist irgendwo".

- 4 The German suggests that Rosalie goes to die much as one might go swimming or dancing: she goes dying, one wants to write.
- 5 The author of "Rosalie geht sterben" might be Kehlmann, but also Leo Richter and also the author that Kehlmann has Leo Richter embedded within his story.
- 6 Daniel Kehlmann: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg 2010, p. 25.
- 7 "Stimmen", "In Gefahr" (the second story), "Der Ausweg", "Osten" and "Antwort an die Äbtissin" are all third-person narratives. "Ein Beitrag zur Debatte" is narrated by Mollwitz and "Wie ich log und starb" by his supervisor. "Rosalie geht sterben" alternates among the ostensible author's first person pronouncements, his third person report, and Rosalie and his second person address to one another. "In Gefahr" (the ninth story) floats in and out of perspective of third person narrative (with dialogue) and then third person narrative about the original narrative.
- 8 Kehlmann, *Ruhm*, p. 143.
- 9 *Ibid.*, p. 203. Thus the novel without a Hauptfigur which inevitably leaves the reader with no single figure as a point for identification moves in the direction of Nabokov's suggestion: "Auf die beliebte Frage, mit welcher Figur ein Leser sich denn identifizieren sollte, antwortete Nabokov: mit keiner Figur, sondern mit dem Schriftsteller." (Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, p. 137). *Ruhm*, of course, performs no such simple shift. This novel draws one in and pulls one out of the experiences of such identification.
- 10 An author as first class God would be another matter. Kehlmann writes of the kind of author who succeeds Flaubert as: "ein unerreichbares, alle Handlungsfäden kontrollierendes Wesen, das sich nicht auffinden lässt und sich nie äußert, obwohl nichts geschieht, das nicht in seiner Macht und Absicht läge, mit andern Worten: Gott. 'Der Künstler', lässt Joyce sein Alter ego Stephen Dedalus erklären, 'wie der Gott der Schöpfung, bleibt in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände, unsichtbar, aus der Existenz hinaussublimiert, gleichgültig, und manikürt sich die Fingernägel.'" (Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, p. 137). It is with this passage in mind that one should read the near closing lines of *Ruhm*:
 "Wo ist eigentlich Leo?"
 Müllner sah auf. "Wer?"
 Elisabeth nickte. So machten sie es wohl, so stahlen sie sich aus der Verantwortung. Schon war er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gab keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen." (Kehlmann, *Ruhm*, p. 203).
- 11 "Stimmen", "Ein Beitrag zur Debatte", "Wie ich log und starb".
- 12 "In Gefahr" (the second story), "Osten", "Antwort an die Äbtissin", "In Gefahr" as the title of the ninth story.
- 13 "Rosalie geht sterben" and "Der Ausweg."

- 14 The books of Auristos Blancos, for example, make their way into almost all the other stories, the image of Ralf Tanner looms gigantic on the billboards of Leo Richter's Central American book tour (Kehlmann, *Ruhm*, p. 37, 40), Leo Richter arranges Maria Rubinstein's trip to the East (*ibid.*, p. 43), or the most obvious of the numerous other examples, the literal appearance of Leo Richter at Mollwitz's conference in "Ein Beitrag zur Debatte".
- 15 Ebling is a computer repair technician and, it turns out, a splendid actor. He is an imitator of Ralf Tanner so convincing that he brings the actor's lover to a fit of public rage and brings Tanner's best friend to the point of suicide. Mollwitz, addicted to the internet, is a prolific writer of internet techno drivel, and although a would-be character in one of Leo Richter's stories, he ends up in Kehlmann's story instead. Mollwitz's boss uses the technology of e-mail to create convenient fictions in a double life with both lover and wife and, like Mollwitz, is author of his own chapter. Leo Richter, along with Miguel Auristos Blancos, though in manifestly different ways, creates himself as a character in his writings. Ralf Tanner, an over-hyped movie star is in search of another character to play. Rosalie, Richter's creation in a story about her inevitable death, steps out of her assigned role to dictate an alternate end of her story.
- 16 Kehlmann, *Ruhm*, p. 79.
- 17 *Ibid.*, p. 137-138, 183.
- 18 Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund*. Ein Gespräch. Berlin 2010, p. 140.
- 19 Kehlmann, *Ruhm*, p. 52.
- 20 *Ibid.*, p. 55.
- 21 *Ibid.*, p. 64.
- 22 *Ibid.*, p. 67.
- 23 *Ibid.*, p. 70.
- 24 *Ibid.*, p. 72.
- 25 *Ibid.*, p. 72.
- 26 Or as Leo puts it more fatuously: "Wir sind immer in Geschichten. [...] Geschichten in Geschichten in Geschichten." (Kehlmann, *Ruhm*, p. 201)
- 27 Kehlmann, *Ruhm*, p. 75.
- 28 "Du könntest mich heilen, du könntest mich sogar wieder jung machen." (Kehlmann, *Ruhm*, p. 70)
- 29 Kehlmann, *Ruhm*, p. 76-77.
- 30 Kehlmann/Kleinschmidt, *Requiem für einen Hund*, p. 135-136.
- 31 Kehlmann, *Ruhm*, p. 76.
- 32 Mollwitz's boss tells a story entitled "Wie ich log und starb". The phrase concurrently tells us he tends towards fiction (if we can believe him). It confirms that with an announcement of a death which, given the tense, makes no sense at all and which finds no grounding in the events at the end of his story. Auristos Blancos, the wildly successful and cynical author of inspirational pap, stands at the end of "Antwort an die Äbtissin" holding a gun to his head and reveling in his position of power. He dreams of obliteration.

ating the selfless and gentle character elaborated in the voice of his books, leaving in its place the acid author of a letter to a fan that will brutally undo her faith and that of his millions of readers: “Die Kugel würde durch seinen Kopf ins Fenster schlagen – als würde sie nicht bloß das Glas, sondern das Universum selbst treffen, als würden die Risse durch Meer, Berge und Himmel gehen, und da begriff er, daß dies die Wahrheit war, daß genau das geschehen würde, wenn er und kein anderer der Welt das Zeichen seiner Verachtung einbrannte, ein für allemal, wenn er nur die Kraft fand, abzudrücken. Wenn. Er hörte sich keuchen. Im Nebenzimmer brummte der Staubsauger. Wenn.” (Kehlmann, Ruhm, p. 131)

- 33 Ibid., p. 41.
 34 Ibid., p. 25.
 35 Ibid., p. 86.
 36 Ibid., p. 21.
 37 Stéphane Mallarmé: “Le Tombeau d’Edgar Poe”.
 38 Kehlmann, Ruhm, p. 77. Mogroll resonates, however lightly, with the roles the actor never got to play. Complaining to the voice he believes to be Tanner’s: “Dir fällt immer alles zu, Ralf. Du bekommst alles. Du hast keine Ahnung, was es heißt, immer der Zweite zu sein. Immer einer von vielen. [...]” (ibid., p. 21). Not unrelated would be a wider reflection on names in *Ruhm*. To take just one example, the play on the names of Ralf’s girlfriends Clara, Carla, even Katja, along with the tell-tale r, l, and a in Ralf and Lara and the not so off-hand question of Ebling’s co-worker after Ebling chats about Clara: “Alles klar?” (ibid., p. 13). Perhaps one should add to this litany of names with similar sounds the wonderful coincidence that Richter’s heroine bears the name of Kehlmann’s touchingly beloved, no doubt speaking, pet, his “kleines australisches Zwergpapageienmädchen namens Lara” (Kehlmann/Kleinschmidt, Requiem für einen Hund, p. 16)
 39 Kehlmann, Ruhm, p. 172, emphasis mine.
 40 Ibid., p. 134, 136, 137, 138, 142.
 41 The conference he attends is the “Kongreß der europäischen Telekommunikationsanbieter” (Kehlmann, Ruhm, p. 176). He works for the “Abteilung für Nummernverwaltung und Nummernzuweisung in einer der großen Telekommunikationsfirmen” (ibid., p. 161), of course for the firm responsible for the mix-up, due to Mollwitz’s neglect, that cuts off Tanner’s telephone and passes his number on to Ebling.
 42 Kehlmann, Ruhm, p. 133–134.
 43 In one of its incarnations “voller Container” becomes a force that upsets the flow of coherent language. “Stottern. Aber wie. Voller container. Worte weg, mitten im Satz.” (Kehlmann, Ruhm, p. 150)
 44 But also the not implausible connection to—and here the term becomes lightly motivated—‘völlig’.
 45 On the other hand, Mollwitz, whose mental and physical being can never be full, also feels compelled to spread out from the confines of his own hotel

room to that of Leo Richter, though he also comes to understand: “Daß es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht. Nur in Gedanken und trotzdem da. [...] Das war possible! Eben in einer Story. [...] In einer Story vorkommen – irgendwie auch nichts anders als in einen Chatroom gehen. Transformation eben! Sich selbst übertragen in was anders. In einer Geschichte wäre ich ein anderer, aber auch ich selbst. In der gleichen Welt wie Lara.” (Kehlmann, Ruhm, p. 146–147)

- 46 “‘Ich kann so nicht weitermachen.’
 ‘Dann hör auf.’
 ‘Es gibt keinen Ausweg.’
 ‘Es gibt immer einen.’ Ebling mußte gähnen.” (Kehlmann, Ruhm, p. 20)
 47 “Wenn Hannah da draußen stand, warum nicht auch die Kinder, warum nicht dazu meine Eltern, eigens angereist aus ihrem dunklen Pensionistenheim, und wenn wir schon dabei waren, warum nicht Lobenmeier, Hauberlan und Longrolf von der Revision, warum nicht auch Mollwitz; alle gekommen, um mich ohne Kleidung zu sehen, ohne Geheimnis, Schein, Phantasie und Trug, ganz so, wie ich wirklich war? ‘Kommt herein.’ Ich öffnete die Tür. ‘Kommt nur alle herein!’” (Kehlmann, Ruhm, p. 190)
 48 Searching for a way to make contact with someone, anyone, Maria comes across a Russian translation of one of her novels which she attempts to explain to the shop keeper: “Thr Name in kyrillischer Schrift, darunter ein Titel, den sie nicht lesen konnte, aber sie wußte, es war *Dunkler Regen*, ihr erfolgreichster Roman. Unter dem Titel das Foto eines Mannes mit Sonnenbrille und breitem Hut. So hatte sich der russische Verlag Kommissar Regler vorgestellt, ihren traurigen und aller Gewalt abholden Detektiv. Wie albern hatte sie es gefunden, wie hatten sie und ihr Mann darüber gelacht!” (Kehlmann, Ruhm, p. 116)
 49 Kehlmann, Ruhm, p. 99. See also p. 111.
 50 Ibid., p. 117–118.
 51 Ibid., p. 118.
 52 Ibid., p. 118–119.
 53 Ibid., p. 69.
 54 Ibid., p. 70.
 55 To Mollwitz’s boss he offers the lighter fare of Miguel Auristos Blancos. “Das letzte Drängen, lieber Freund, zielt darauf, eins zu sein. Mit sich, mit allem.” (Kehlmann, Ruhm, p. 187)
 56 Kehlmann, Ruhm, p. 70–71.
 57 He seems, however ambiguously, to advise Rosalie to go through with her suicide plans. (“Mit Bestimmtheit. Was immer Sie vorhaben, es ist mit Bestimmtheit zu tun.” [Kehlmann, Ruhm, p. 71]) He also suggests that Mollwitz’s supervisor think twice about going home, which will surely produce disaster. (“Sind Sie sicher, daß Sie nach Hause wollen? Nicht anderswohin? Niemand, den Sie aufsuchen möchten?” [ibid., p. 186])

DANIEL KEHLMANN

Geister in Princeton

(Vierter Akt)

Ein Frühlingstag in Princeton, New Jersey. Ein Mann, Albert Einstein, geht auf und ab, blickt auf seine Taschenuhr, wartet ungeduldig. Endlich treten Kurt und Adele Gödel auf. Sie führt ihren Mann am Ellenbogen.

EINSTEIN: Halb elf! Ich warte schon zwanzig Minuten.

ADELE: Kurtsy hatte sich im Keller eingesperrt.

EINSTEIN: Ach, im Keller diesmal.

ADELE: Er hatte geträumt.

GÖDEL: Von meiner Mutter.

EINSTEIN: Und die hat Ihnen gesagt, daß Sie in den Keller sollen?

GÖDEL: Ja.

Verlegenes Schweigen.

EINSTEIN: Na, wie auch immer. Gehen wir?

ADELE: Passen Sie auf ihn auf, Professor Einstein.

EINSTEIN *ungeduldig*: Natürlich, ja ja.

ADELE: Letztes Mal haben Sie ihn unbeaufsichtigt davongehen lassen, und bis man ihn dann gefunden hatte –

EINSTEIN: Ich weiß schon!

ADELE: Und daß Sie ihn unbedingt der Frau Assistentin übergeben beim Institut. Niemandem sonst. Die Frau Assistentin weiß, wo sein Zimmer ist. Am Abend hole ich ihn ab.

EINSTEIN: Keine Sorge!

ADELE: Die Prüfung ist morgen.

EINSTEIN: Wir machen das schon.

ADELE: Wenn er durchfällt –

EINSTEIN: Er fällt nicht durch. Das machen wir schon.

ADELE: Bis später, Kurtsy! *Sie gibt ihm einen Kuß auf die Stirn.*

GÖDEL: Bis später, Adsel.

Einstein faßt ihn führend am Ellenbogen, sie gehen los.

EINSTEIN: Eine Prüfungsfrage wird mit dem Kongreß zu tun haben.

Das Zweikammersystem und –

GÖDEL: Alles Unsinn!

EINSTEIN: Es geht nicht um Ihre Meinung.

GÖDEL: Die glauben, sie können mit ihrer Verfassung eine Diktatur verhindern, aber die ist voll logischer Fehler.

EINSTEIN: Werden Sie das dem Richter sagen?

GÖDEL: Wenn er fragt.

EINSTEIN: Sie wollen doch Amerikaner werden.

GÖDEL: Ich muß.

EINSTEIN: Also sagen Sie nichts von logischen Fehlern! Fangen wir bei den zwei Parteien an. Historisch gesehen –

GÖDEL: Ich würde die Republikaner wählen.

EINSTEIN: Sie sind ja verrückt.

GÖDEL: Aber ich habe das Recht, es steht in der Verfassung.

EINSTEIN: Sie wollen doch nicht wirklich in die Zelle gehen und eine Partei wählen, die –

GÖDEL: Was soll ich in einer Zelle?

EINSTEIN: Haben Sie nichts verstanden? Alle vier Jahre gibt man in einer Wahlzelle seine Stimme ab, entweder für –

GÖDEL: Ich nicht.

EINSTEIN: Und das wollen Sie dem Richter sagen?

GÖDEL: Meine Stimme ändert nichts.

EINSTEIN: Jede Stimme zählt.

GÖDEL: Einstein, Sie wissen so gut wie ich, das ist Unsinn. Wenn hundert Millionen Leute wählen gehen, zählt meine Stimme gar nichts.

EINSTEIN: Und wenn das jeder sagt?

GÖDEL: Das sagt aber nicht jeder. Die Menschen können nicht

denken und glauben der dummen Propaganda, daß jede Stimme zählt. Nur wenn alle verstehen würden, daß ihre Stimmen nicht zählen, und zu Hause blieben, und ich wäre der einzige, der wählen geht, vielleicht noch mit Ihnen und Neumann – dann würde meine Stimme zählen. Und dann würde ich die Republikaner wählen.

EINSTEIN: Noch einmal. Wenn der Richter fragt ... Und reden Sie mir nicht von Neumann! Der hat sich jetzt der Quanten-Mafia angeschlossen und behauptet, daß ich senil bin. Gott würfelt nicht, den Satz sage ich jetzt immer in Interviews, das macht ihnen zu schaffen. Aber weil sie alle Lehrstühle besetzen, glaubt man ihnen mehr als mir. Die Leute wissen ja nicht, aus wie vielen Intrigen die Wissenschaft besteht. Aber sobald ich die vereinheitlichte Feldtheorie gefunden habe, werden sie dumm dastehen.

Gödel schweigt.

EINSTEIN: Ich habe doch recht, Gödel?

GÖDEL: Allerdings.

EINSTEIN: Das sagen Sie nicht nur aus Höflichkeit?

GÖDEL: Sie sind zwar schon ein bißchen altersschwach, aber Sie haben recht. Die sogenannte Quantenmechanik widerstrebt der Vernunft. Und was der Vernunft widerstrebt, ist falsch.

EINSTEIN: Jetzt sind sie weg, die Quantenleute. Bauen an der großen Bombe. Das Institut steht leer, und die Menschheit wird untergehen.

GÖDEL: Ich glaube nicht. Gott sieht sich selbst durch uns. Das Universum öffnet die Augen, und es sind unsere. Die Zeit vor der Existenz der Menschheit tritt erst in die Wirklichkeit, da Menschen sie denken. Wir müssen da sein.

EINSTEIN: Ich muß nicht da sein.

GÖDEL: Besonders Sie. Gott ist das einzig notwendige Wesen, weil er das einzig vollkommene ist. Die Wahrscheinlichkeit der Existenz des Klügsten ist größer als die irgendeines Mittelmaßigen, zum Beispiel dieses Kellners in Dave's Diner, der immer so aufdringlich fragt, ob ich Kaffee will. Waren Sie

mal dort? Ich weiß nicht, wie die Amerikaner diesen Fraß aushalten.

EINSTEIN: Wie viele Bundesstaaten gibt es?

GÖDEL: Wen interessiert das?

EINSTEIN: Sie! Sie interessiert das, denn Sie wollen nicht hinausgeworfen werden und zurück nach Europa gehen oder nach Argentinien. Also wie viele Staaten?

GÖDEL: Haben Sie dieses Zeug auch lernen müssen?

EINSTEIN: Nein, ich nicht.

GÖDEL: Sehen Sie? Der Staat der Gleichheit, aber weil Sie so berühmt sind und dazu aussehen wie der Großvater, den jeder haben will –

EINSTEIN: Das liegt nur an diesen Haaren. Die waren immer so, ich konnte sie nie kämmen, keine Ahnung warum. Und daran, daß ich nie Socken trage. Das findet man lustig, deswegen hält man mich für nett. Aber ich bin nicht nett. Mit mir war noch jede Frau unglücklich.

GÖDEL: Sie tragen keine Socken?

EINSTEIN: Lassen wir das.

GÖDEL: Meine Frau weint fast jeden Tag. Sie denkt, ich merke es nicht, aber ich merke viel. Sie tut mir leid, denn ich liebe sie wirklich. Nur daß ich nicht sicher bin, ob sie mir nicht doch untergeschoben wurde. Aber wenn sie nicht mehr da wäre, würde ich sterben.

EINSTEIN: Wenn meine nicht mehr da wäre, hätte ich endlich Ruhe. Heiraten Sie nie Ihre Kusine, das geht nicht gut.

GÖDEL: Ich will niemand anderen heiraten. Adsel kostet mein Essen vor. Mit meinem Besteck.

EINSTEIN: Immer noch der Vergiftungsblödsinn?

GÖDEL: Keineswegs Blödsinn. Gestern bin ich wieder gewarnt worden.

EINSTEIN: Von wem?

GÖDEL: Es war wie ein Gedanke in meinem Kopf. Aber er war nicht von mir.

EINSTEIN: Sehen Sie oft Gespenster?

GÖDEL: Sehr oft.
 EINSTEIN: Gut, jetzt nehmen wir an, ich bin der Richter. Sehen Sie oft Gespenster?
 GÖDEL: Sehr oft.
 EINSTEIN: Sie verstehen nicht. Nicht ich frage jetzt, der Richter fragt, der entscheiden wird, ob Sie Amerikaner werden dürfen. Sie müssen normal und gesund erscheinen. Verstanden?
 GÖDEL: Ich bin nicht blöd.
 EINSTEIN: Natürlich nicht. Also. Sehen Sie oft Gespenster?
 GÖDEL: Sehr oft.
 EINSTEIN: Ich bringe Sie um.
 GÖDEL: Ich glaube, jetzt habe ich verstanden.
 EINSTEIN: Gut. Ich bin der Richter. Sie werden geprüft. Sehen Sie Gespenster?
 GÖDEL *nach kurzer Pause*: Oft.
Schweigen.
 EINSTEIN: Vielleicht fragt er nicht. Warum sollte er nach Gespenstern fragen. *Pause*. Sehen Sie denn ... jetzt welche?
 GÖDEL: Wenn Sie dabei sind, nie. Das ist seltsam. Als hätten sie Angst vor Ihnen.
 EINSTEIN: Schauen Sie da drüben! Ein Hase!
 GÖDEL *ohne hinzusehen*: Ich interessiere mich nicht für Tiere. *Sie setzen sich auf eine Parkbank.*
 GÖDEL: Adele hat einen Kranich in unseren Garten gestellt. Eine Skulptur. Rosa.
 EINSTEIN: Rosa?
 GÖDEL: Sehr rosa.
 EINSTEIN: Oh je.
 GÖDEL: Daß er häßlich ist, stört mich nicht, aber sie könnte jemandem damit Zeichen geben. Den Kranich in diese oder jene Richtung blicken lassen, ihn zum Haus drehen oder zur Straße. Haben Sie je vom OSS gehört?
 EINSTEIN: Machen Sie Witze? Die haben Tausende Seiten Akten über mich. Man hält mich für einen Kommunisten.
 GÖDEL: Sehen Sie.

EINSTEIN: Aber das ist doch etwas anderes! Niemand verfolgt Sie.
 GÖDEL: Ich habe aufgedeckt, daß die Mathematik Inkonsistenzen enthält. Daß das Weltgewebe fehlerhaft ist. Und Sie wollen behaupten, man hat keinen Grund, mich zu verfolgen?
 EINSTEIN: Genau das will ich behaupten.
 GÖDEL: Sie waren es, nicht ich, der die Nichtexistenz der Zeit bewiesen hat.
 EINSTEIN: Ich habe nie –
 GÖDEL: Die Feldgleichungen der Allgemeinen Relativitätstheorie lassen bestimmte extreme Ergebnisse zu. Die Voraussetzung wären gleichmäßig rotierende Galaxienhaufen. Zwischen ihnen könnte eine nahe an der Lichtgeschwindigkeit fliegende Rakete auf einer elliptischen Bahn rückwärts in der Zeit reisen. Man könnte in die Vergangenheit fliegen. Das ist möglich. Es hängt nur davon ab, wie die Materie im Raum verteilt ist.
 EINSTEIN: Wir sollten von Ihrer Prüfung sprechen.
 GÖDEL: Ich schiebe, hypothetisch gesprochen, ein paar Millionen Sterne hierhin und dorthin, ich fliege ein paar Jahre umher, und dann stehe ich vor meiner verstorbenen Mutter. Das ist harte Physik. Wo das möglich ist, gibt es keinen absoluten Tod.
 EINSTEIN: Es ist merkwürdig, wie Ihr Verstand funktioniert. Überall finden Sie etwas, wovon einem schwindlig wird.
 GÖDEL: Ich würde so gern Mutti wiedersehen. Und es ist theoretisch möglich. Finden Sie den Gedanken nicht tröstlich?
 EINSTEIN: Nein. Theoretisch möglich, das ist nichts wert! Gödel, ich bin über sechzig, mir tut alles weh, ich muß dauernd auf die Toilette. Nicht zu sterben, das wäre tröstlich. Wieder gesund und jung werden. Das könnte mir gefallen, haben Sie das anzubieten?
 GÖDEL: Einstweilen nicht. Aber in ein paar tausend Jahren technischer Fortentwicklung –
 EINSTEIN: Die kann mir gestohlen bleiben. Außerdem hebt sich das selbst auf. Sie könnten Ihre Mutti wiedersehen, aber Sie könnten sie auch töten, bevor sie geboren wurden. In dem Fall hätten Sie die Reise nie angetreten und ihre Mutter

auch nicht getötet, was dazu führen würde, daß es Sie doch gäbe und Sie die Reise sehr wohl machen würden. Paradoxa überall. Wenn die Zeitrichtung nicht ganz und gar absolut ist, fällt die Kausalität zusammen, die Welt versinkt in einem Fiebertraum.

GÖDEL: Ich könnte meine Mutter nicht umbringen. Es würde nicht geschehen, weil es unlogisch wäre. Ich täte es nicht. Das ist der Punkt. Ich liebe sie doch. Ich würde ein Jahr meines Lebens geben für einen einzigen Tag mit ihr. Wenn ich sie noch einmal sehen könnte, warum sollte ich sie töten?

EINSTEIN: Ich meinte, theoretisch –

GÖDEL: Es geht theoretisch nicht, daher geht es praktisch nicht. Etwas käme dazwischen. Weil die Vernunft es verbietet, ist es nicht machbar.

EINSTEIN: Wie schaffen Sie das? Alles scheint stringent, aber wer Ihnen zuhört, glaubt, er ist betrunken.

GÖDEL: Ich war nur einmal im Leben betrunken. Auf unserer Reise durch Sibirien. Eine Grenzstation in der Mongolei. Zwei Beamten, von denen ich inzwischen sicher bin, daß sie böse Engel waren, wollten mich mit Wodka vergiften.

Einstein steht auf, Gödel folgt ihm, sie gehen weiter.

EINSTEIN: Sehen Sie die Wolken? Es wird regnen.

GÖDEL: Ich weiß nicht, was die Leute immer mit dem Wetter haben. Mich –

EINSTEIN: Ich weiß, das Wetter interessiert Sie nicht. Aber Sie haben ja selbst erlebt, wie die Dinge einen einholen: Regen, Gewitter ... Kriege. Ich bin Pazifist, und auf meine Anregung wird die Atombombe gebaut. Leute, die Forscher und Juden sind, wie Sie und ich, erschaffen eine Waffe, die –

GÖDEL *voll Überdruß, weil er es schon so oft gesagt hat*: Ich bin kein Jude.

EINSTEIN: Ach. Und wieso glaubt jeder, daß Sie einer sind?

GÖDEL: Das frage ich mich schon lange.

EINSTEIN: Vielleicht weil Sie emigrieren mußten.

GÖDEL: Aber ich mußte emigrieren, weil mich jeder für einen Juden –

EINSTEIN: Paradoxien sind Ihr Spezialgebiet, nicht meines. Jeder schafft sein Leben selbst. Wer an Geister glaubt, wird irgendwann auch welche treffen. Deshalb glaube ich nicht an Geister. Es ist sicherer.

GÖDEL: Und was ist das mit den Socken?

EINSTEIN: Bitte?

GÖDEL: Sie tragen wirklich nie Socken?

EINSTEIN *zögernd*: Nein.

GÖDEL: Warum?

EINSTEIN: Ich bin da in etwas hineingeraten. Jetzt ist es zu spät, noch umzukehren.

GÖDEL: Aber –

EINSTEIN: Müssen wir über Socken reden?

GÖDEL: Die Geister sagen, daß Sie die vereinheitlichte Feldtheorie nie finden werden.

EINSTEIN: Das will ich nicht hören! Wieso teilen Sie mir das mit?

GÖDEL: Ich dachte, Sie glauben nicht an die Geister.

EINSTEIN: Um so eher könnte man mich mit ihren Prognosen verschonen.

Pause. Sie gehen schweigend.

EINSTEIN: Die sagen also, ich schaffe es nicht?

GÖDEL: Das sagen sie.

EINSTEIN: Alles bleibt unabgeschlossen?

GÖDEL: Ja.

EINSTEIN: Und wie viele ... Nein, ich will es nicht wissen.

GÖDEL: Wie viele Jahre Sie noch haben?

EINSTEIN: Nein! Auf keinen Fall will ich das wissen! Welch ein Blödsinn, was für eine Zeitverschwendung! Ein Verstand wie Sie! Und dann noch Republikaner! Wenn Sie diese Prüfung nicht ernst nehmen, müssen Sie wieder aufs Schiff, verdammt nochmal. Was ist die Hauptstadt von Utah?

GÖDEL: Salt Lake City.

EINSTEIN: Illinois?

GÖDEL: Springfield.

EINSTEIN: Mehr als fünf Jahre?

GÖDEL: Mehr.
EINSTEIN: Zehn?
GÖDEL: Wollen Sie das wirklich –
EINSTEIN: Nein!
GÖDEL: Ja, zehn.
EINSTEIN: Kansas?
GÖDEL: Bitte?
EINSTEIN: Die Hauptstadt!
GÖDEL: Kansas hat eine Hauptstadt?
Schweigen.
GÖDEL: Wie heißt sie denn?
EINSTEIN: Wer?
GÖDEL: Die Hauptstadt von Kansas.
EINSTEIN: Was wollen Sie in Kansas? *Pause.* Mehr?
GÖDEL: Bitte?
EINSTEIN: Mehr als zehn Jahre?
GÖDEL: Mehr.
EINSTEIN: Viel mehr?
Gödel schweigt.
EINSTEIN: Als wollte ich das wissen! Sie meinen das doch nicht einmal ernst! Schwachsinn!
GÖDEL: Man kann sich auf ihre Voraussagen ja auch nicht verlassen. Manchmal lügen sie.
EINSTEIN: Aber sie sagen, daß ich noch mehr als zehn Jahre ...?
GÖDEL: Das sagen sie.
EINSTEIN: Da ist schon das Institut. Da vorne wartet die Assistentin. Es wird schon gehen mit der Prüfung, Sie dürfen nur nicht anfangen, über die Verfassung zu diskutieren. Ihre Idee, daß es auch hier eine Diktatur geben könnte –
GÖDEL: Kann es aber. Ich kann das sogar beweisen.
EINSTEIN: Wollen Sie das dem Richter sagen?
GÖDEL: Natürlich.
EINSTEIN: Nein, Sie sagen es ihm nicht. Verstanden? Es kann hier keine Diktatur geben.
GÖDEL *nach einer kurzen Pause:* Verstanden.

EINSTEIN: Also, ich bin jetzt der Richter. Könnte es hier eine Diktatur geben?
GÖDEL: Nein.
Einstein nickt befriedigt.
GÖDEL: Aber wenn ich es beweise?
EINSTEIN: Wir fangen von vorne an. Wir gehen zurück, und dann drehen wir um, und dann kommen wir zurück. Ich habe ohnehin nichts zu tun. Ich sitze ja doch nur wieder im Büro und schaue aus dem Fenster. Früher hatte ich ständig Ideen, aber das ist vorbei. Kommen Sie!
Sie drehen um. Gödel bleibt unschlüssig stehen, aber Einstein faßt ihn am Ellenbogen, und er fügt sich. Sie gehen zurück, in die andere Richtung.
EINSTEIN: Ich bin jetzt der Richter, und wir sprechen über die amerikanische Verfassung. Wenn ich Sie frage –
GÖDEL: Einstein, wenn Sie einmal tot sind, habe ich niemanden mehr.
EINSTEIN *erschrocken:* Unsinn!
GÖDEL: Mit wem soll ich dann noch reden?
EINSTEIN: Sie haben doch Adele.
GÖDEL: Schon. Aber mit wem soll ich dann reden?
Dunkel.

ZU DEN AUTOREN UND HERAUSGEBERN

JULIETTE AUBERT ist Literaturübersetzerin vom Deutschen ins Französische. Sie studierte Anglistik in Brest und London, Germanistik in Brest und Kiel und literarische Übersetzung in Straßburg. Ins Französische übersetzte sie unter anderem Daniel Kehlmann, Mirko Bonné und Alissa Walser. 2010 erhielt Aubert den *Prix Cévennes du roman européen* für die französische Übertragung von Daniel Kehlmanns *Gloire (Ruhm)*.

INES BARNER ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. Sie studierte Germanistik, Mittlere und Neuere Geschichte und Politikwissenschaften an der Universität zu Köln und am University College London. Nach dem Studium absolvierte sie ein Volontariat im Lektorat des Verlags C. H. Beck.

GÜNTER BLAMBERGER ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Er ist außerdem seit 1996 Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Herausgeber des Kleist-Jahrbuchs. Zuvor war er u. a. geschäftsführender Direktor des Wissenschaftszentrums II für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse an der Universität Gesamthochschule Kassel.

SIMONE DE ANGELIS ist Professor für Wissenschaftsgeschichte an der Universität Graz. Er studierte Germanistik und Italianistik an der Universität Bern und wurde mit einer Arbeit über epistemisch-methodologische Fragen in der experimentellen Physiologie Albrecht von Hallers promoviert. Seine Habilitation erfolgte 2008. 2011 war Simone de Angelis Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

AXEL FREIMUTH ist Professor für Experimentelle Festkörperphysik an der Universität zu Köln und Rektor der Universität zu Köln. Er ist außerdem Mitglied des Vorstandsrates der Deutschen Physikalischen Gesellschaft und Vorsitzender des Kuratoriums des Max-Planck-Institutes für Pflanzenzüchtungsforschung (Köln) sowie Mitglied des Kuratoriums des Max-Planck-Institutes für Gesellschaftsforschung (Köln).

THIERRY GREUB ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. Er studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an der Universität Basel und war wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel (Prof. Dr. Gottfried Boehm), wo er mit einer Arbeit über Johannes Vermeer promovierte. Zwischen 2002 und 2008 war er stellvertretender Direktor des „Art Centre Basel“. In seiner Habilitationsstudie widmet er sich dem Werk Cy Twomblys.

ARNON GRÜNBERG lebt und schreibt in New York. 1994 erschien sein erster Roman *Blauer Montag*, ein internationaler Bestseller, mit dem er den Anton-Wachter-Preis gewann. Zahlreiche weitere Romane folgten, für die Grünberg mit verschiedenen Literaturpreisen ausgezeichnet wurde, darunter dem AKO-Preis, dem Aspekte-Literaturpreis und dem belgischen *De Gouden Uil*. Zuletzt erschien sein Roman *Mitgenommen*.

CAROL JACOBS ist Birgit Baldwin Professorin an der Universität Yale. Sie promovierte in Vergleichender Literaturwissenschaft an der John Hopkins Universität (Baltimore, USA), lehrte Vergleichende Literaturwissenschaft und Englisch an der SUNY Buffalo und arbeitete als Professorin für Germanistik an der John Hopkins und der NYU. Für Ihre Arbeit erhielt sie u. a. das Guggenheim Fellowship. 2010/11 war Carol Jacobs Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

DANIEL KEHLMANN ist Schriftsteller und lebt in Wien und Berlin. In Wien studierte er Philosophie und Germanistik. 1997 erschien sein erster Roman *Beerholms Vorstellung*. Kehlmann hatte Poetikdozenturen in Mainz, Wiesbaden und Göttingen inne und wurde mit zahlreichen Preisen, darunter dem Heimito von Doderer-Literaturpreis und dem Kleist-Preis ausgezeichnet. Sein Roman *Die Vermessung der Welt*, in bisher vierzig Sprachen übersetzt, wurde zu einem der erfolgreichsten deutschen Romane der Nachkriegszeit. Zuletzt erschien *Lob. Über Literatur*, Hamburg 2010.

KONSTANTINOS KOSMAS ist Übersetzer vom Deutschen ins Griechische, Lehrbeauftragter für Byzantinistik und Neogräzistik (FU Berlin) sowie Mitarbeiter der Griechischen Kulturstiftung Berlin. Er studierte Philologie in Athen und wurde an der Freien Universität Berlin promoviert. Konstantinos Kosmas übersetzt unter anderem Christoph Hein, Hans-Magnus Enzensberger und Herta Müller. Von Kehlmann übersetzte er *Ich und Kaminski* sowie *Die Vermessung der Welt*.

SONJA A. J. NEEF ist Medienwissenschaftlerin und derzeit Feodor-Lynen Stipendiatin der Alexander-von-Humboldt Stiftung an der Université d'Evry-Val d'Essonne (Paris). Sie studierte Niederlandistik, Germanistik und Philosophie in Köln und Utrecht und promovierte an der Amsterdam School for Cultural Analysis. Sie war Juniorprofessorin für Europäische Medienkultur an der Bauhaus Universität in Weimar, an der sie sich habilitierte. 2010/11 war Sonja Neef Fellow im Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

JOACHIM RÖHM ist Übersetzer für albanische Literatur und Dolmetscher. Er studierte Germanistik in Tübingen und arbeitete in Albanien in einem Verlag für fremdsprachliche Literatur. Für seine Übersetzungen erhielt er 2006 den Jane Scatcherd-Preis der Heinrich Maria Ledig-Rowohlt-Stiftung und 2010 den Jusuf Vroni-Preis der Republik Albanien für die Übersetzung albanischer Literatur in Fremdsprachen.

HENRY SUSSMAN ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Yale. Nach dem Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft promovierte er an der John Hopkins Universität. 2010/11 war Henry Sussman Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

ADAM THIRLWELL ist Schriftsteller und lebt in London und Oxford. Thirlwell studierte Anglistik am New College, Oxford. 2003 erschien sein erster Roman *Politics* und die Literaturzeitschrift *Granta* setzte ihn auf ihre renommierte Liste der besten britischen Autoren. Thirlwell ist Mitherausgeber der Literaturzeitschrift *Areté*. Zuletzt auf Deutsch erschienen ist sein Roman *Flüchtig*, Frankfurt 2010.

BERHARD ROBBEN ist als Übersetzer für mehrere deutsche Verlage sowie als Moderator vor allem englischsprachiger Autoren tätig. Er studierte Germanistik, Philosophie und Geschichte an der Universität Freiburg und an der Freien Universität Berlin. Er übersetzte neben anderen Autoren Ian McEwan, Salman Rushdie und Philipp Roth. Gefördert wurde er durch Übersetzerstipendien u. a. der Länder Brandenburg und Niedersachsen und des Deutschen Literaturfonds. 2003 wurde er mit dem Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW ausgezeichnet.

JAN SÖFFNER ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata. Er studierte Italienisch und Deutsch an der Universität zu Köln und wurde mit einer Arbeit zu den Rahmenstrukturen in Boccaccios *Decameron* promoviert. Er war Assistent am Romanischen Seminar der Universität zu Köln und arbeitete am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin, im Rahmen des Projekts „Emotion and Motion“. 2010/11 war Jan Söffner Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

Es gibt keine
Professionalität beim
Schreiben.

DANIEL KEHLMANN

„Sollen doch die Literaturwissenschaftler sich damit beschäftigen, etwas Übersehenes zu finden, der Literatur aber darf sich auch einmal den Luxus erlauben, über das Beliebteste zu sprechen, also jenes weltgewinnende Werk, das für immer das Bild eines Kontinents verändert hat. Südamerika, so ließ García Márquez einst jemanden in seiner frühen Novelle *Der Oberst hat niemand, der ihm schreibt* klagen, das sei für die meisten Menschen doch nur ein Mann mit Schnurrbart, Gitarre und Pistole. Das stimmte dereinst sicher, aber heute ist Südamerika eher ein unheimliches Haus, umgeben von Moor und buntem Regenwald, ein Land bizarrer und melancholischer Wunder. Unsere Vorstellungen sind hier so sehr durch einen einzigen Roman geprägt, dass wir es kaum mehr bemerken.“ DANIEL KEHLMANN

INTERNATIONALES
KOLLEG
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
MORPHOMATA
KULTURELLER FELDWERK

ISBN 978-3-7705-5338-9



9 783770 553389

WILHELM FINK