

Leseprobe aus:

Daniel Kehlmann

Wo ist Carlos Montúfar?



Mehr Informationen zum Buch finden Sie [hier](#).

WO IST CARLOS MONTÚFAR?

Als ich zum erstenmal die Göttinger Sternwarte betrat, war ich mit meinem Roman *Die Vermessung der Welt* fast fertig. Eine meiner Hauptfiguren hatte hier gelebt und gearbeitet, und ich war überrascht, wie beklommen es mich machte, ihr auf einmal so nahe zu sein. In meinem Buch war der Mann, der diese Räume bewohnt hatte, zwar ein Genie, aber auch ein passionierter Bordellbesucher, ein desinteressierter Familienvater und ein Monstrum an schlechter Laune. Wäre er noch am Leben gewesen, so hätte keine ausgefeilte ästhetische Theorie mich schützen können – nicht vor einer Verleumdungsklage, nicht vor seinem Zorn.

Die Sternwarte ist ein imposanter klassizistischer Wissenschaftstempel des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Kuppel allerdings ist reine Verzierung und läßt sich nicht aufklappen, die Teleskope richtete man durch schießschartenartige Öffnungen neben dem Eingangstor auf den Himmel. Drinnen führt eine Treppe in des ehemaligen Direktors Wohnräume. Das berühmte Ölbild von Carl Friedrich Gauß mit seiner schwarzen Samtkappe hängt hier im Original und ist, aber das erscheint einem bei bekannten Gemälden oft so, erstaunlich klein. Daneben steht die legendäre Telegraphenanlage, die er erfunden hatte, um sich mit

seinem in der Stadtmitte arbeitenden Kollegen zu unterhalten.

Ein Erzähler operiert mit Wirklichkeiten. Aus dem Wunsch heraus, die vorhandene nach seiner Vorstellung zu korrigieren, erfindet er eine zweite, private, die in einigen offensichtlichen Punkten und vielen gut versteckten von jener ersten abweicht. Der lange Traum, schrieb Schopenhauer, sei unterbrochen von kurzen, und das sei am Ende alles; für einen Erzähler ist die lange Geschichte unterbrochen von kurzen, und was ihn nervös macht, ist nicht deren substantielle Gleichartigkeit, sondern deren Vermischung, also jede Verletzung der Grenzen. Zum Beispiel die unerwartete Konfrontation mit einer sehr realen Maschine, entwickelt von jemandem, den er in manchen Augenblicken bereits für seine eigene Erfindung hielt.

In einer Szene gegen Ende meines Romans taucht diese Telegraphenanlage auf. Professor Gauß, alt geworden und gebrechlich, steht am Fenster und schickt Signale hinaus, halb mit seinem Mitarbeiter Weber sprechend, halb mit sich selbst, zugleich auch mit der im Lauf seines Lebens bestürzend angewachsenen Welt der Verstorbenen. Mit diesem Apparat jedoch, das zeigte mir in der Sternwarte ein einziger Blick, waren Gespräche unmöglich. Das Ausschlagen der Empfangsnadel war so schwach, daß man durch ein Fernrohr auf eine Skala starren mußte. Das wieder bedeutete, daß der Sendende zuvor einen Boten zum Empfänger zu schicken hatte, um anzukündigen, wann er mit der Übermittlung beginnen werde – fürwahr eine Monty-Python-Konstellation. Noch in Gauß' Zim-

mer, zwischen Empfangsgerät, Fenster und Ölbild, beschloß ich, bei meiner Version zu bleiben.

Vielleicht mißtrauen deshalb so viele Menschen, denen es bei Büchern auf Tatsachen ankommt, dem historischen Erzählen. Man liest und kann dabei nie den Verdacht loswerden, daß das Gelesene nicht *stimmt*. So in etwa hatte ich es schon im Studium gelernt, im Einführungsproseminar bei Dr. S. Historische Romane, hatte er im Brustton der Überzeugung gesagt, sollten wir Germanisten besser meiden, sie seien unzuverlässig und trivial.

Alle?

Alle, antwortete Dr. S. Man lebe im Heute, und wer sich anderen Zeiten zuwende, verfallt dem Eskapismus.

Dr. S. hatte hervorquellende Augen, schlechte Haut und ein Alkoholproblem. Bei den Prüfungen verließ er zwar den Raum, damit wir voneinander abschreiben konnten; allerdings nicht aus Nettigkeit, wie wir später herausfanden, sondern weil er hoffte, bessere Ergebnisse seiner Studenten würden ihm eine Beförderung eintragen. Dr. S. war ein trauriger Mensch, er las ungern, und so besonders im Heute schien er nicht zu leben. Aber seine Überzeugungen waren unerschütterlich.

Und Tolstoi, fragte eine russische Studentin.

Ja wie, fragte Dr. S. Wieso Tolstoi?

Wegen *Krieg und Frieden*.

Aber das sei doch kein historischer Roman. Als Tolstoi den geschrieben habe ... Dr. S. zögerte, auf diesem Gebiet fühlte er sich nicht daheim. Er war Experte für

Wiener Nachkriegsliteratur: ernste neodadaistische Poesie, geschrieben von den Söhnen von Wehrmachts-soldaten. Als Tolstoi den geschrieben habe, sei ja noch neunzehntes Jahrhundert gewesen!

Tolstoi habe, sagte die Studentin schüchtern, *Krieg und Frieden* mehr als fünfzig Jahre nach den Napoleonischen Kriegen verfaßt.

Eben, sagte Dr. S., das sei lange her. Damals hätten die Dinge anders gelegen.

An dieses Verdikt erinnerte ich mich noch genau, als ich Jahre später selbst versuchte, einen in nicht mehr ganz naher Vergangenheit spielenden Roman zu schreiben. Vielleicht hätte ich es nie gewagt ohne das Vorbild einiger Werke, die Dr. S.' eherner Regel widersprachen: Thomas Manns *Lotte in Weimar* natürlich, John Fowles' *Die Geliebte des französischen Leutnants*, E. L. Doctorows *Ragtime*, John Barths *Der Tabakhändler* und Thomas Pynchons Epos über Aufklärung, Wissenschaft und Wahn, *Mason & Dixon*. Ein ganzer Seitenstrom der Moderne unternimmt es, Dogmen wie das von Dr. S. ad absurdum zu führen, also nicht bloß Geschichten, sondern Geschichte zu erzählen und das scheinbar Unseriöse dieses von der Trivialliteratur okkupierten Genres für Spiele mit Fakten und Fiktionen zu nützen. Immer schon hat die Gattung des Romans, wirksamer vielleicht als irgendeine andere, bestehende Meinungen untergraben – und eine der wirksamsten Arten, das zu tun, besteht darin, sich die Vergangenheit neu zu erzählen und von der offiziellen Version ins Reich erfundener Wahrheit abzuweichen.

Ein Beispiel für solch ein Erfinden von Wahrheit und

zugleich eine der gelungensten Annäherungen an eine vergangene Epoche ist Stanley Kubricks Film *Barry Lyndon*, die minutiöse Rekonstruktion einer versunkenen Welt, nicht durch den Blick auf das, was von ihr geblieben ist, sondern auf das Vergänglichste an ihr, nicht durch das Herausstreichen dessen, was wir noch mit ihr gemeinsam haben, sondern durch strikte Betonung des Trennenden. Die Entscheidung für die größtmögliche Akkuratessse ist auch eine für die stärkste Künstlichkeit; denn natürlich (eine Erfahrung, die jeder Recherchierende macht) kommen auf jedes bekannte Detail mehrere Dutzend, über die man nicht genug wissen kann – und die man also erfinden muß, um sie zu kennen. Einem Filmmacher stellt sich dieses Problem noch drastischer als einem Romancier: Der Schriftsteller kann sich um vieles herummogeln, doch der filmische Blick auf jede Einzelheit ist total und vollständig, ohne eine Grauzone der Vagheit. Der in dieser Form vielleicht nie wieder erreichte Anschein von Authentizität rührt bei Kubrick daher, daß sein Film eben nicht das reale Leben des achtzehnten Jahrhunderts abzubilden versucht, sondern dessen Widerspiegelung in der Kunst. Wo er Alltagsbegebenheiten schildert, wirken sie wie zum Leben erwachte Kupferstich-Genreszenen, seine Landschaften sind Watteau-Gemälden nachempfunden, die Innenaufnahmen, gefilmt mit NASA-Spezialobjektiven bei Kerzenlicht, zeigen das Schattenspiel und die übersteigerten Hell-Dunkel-Kontraste der Interieurs von Wright of Derby, die Orgienszenen scheinen in ihrer schematischen Abstraktheit geradewegs auf Hogarths Bilderzyklus *The*

Rake's Progress zurückzugehen. Hier ist nichts spontan und schon gar nichts realistisch; sogar die Buchvorlage Thackerays ist ja bereits ein historischer Roman über eine Zeit, die sein Verfasser nicht selbst erlebt hatte. Jede Szene spricht aus, daß Kunst im wesentlichen Abstraktion und Stilisierung ist; und nie war sie das mehr als im achtzehnten Jahrhundert, und auf keine Weise nähert man sich diesem besser als durch den konsequenten Verzicht auf Unmittelbarkeit. Ein Ansatz, der seine Parallele in Thomas Pynchons eigens für *Mason & Dixon* erfundenem Englisch hat: ein Kunstidiom, das so weder 1750 noch sonst irgendwann gesprochen wurde, angereichert durch Anachronismen, burleske Neuprägungen und den über alle Stränge schlagenden Gestaltungswillen eines Sprachformers, der den Leser gerade durch die Unverschämtheit seiner Fälschungen näher an eine untergegangene Form des Sprechens, ja an das Phänomen der Historizität aller Sprache bringt, als philologische Akribie es je könnte.

Als ich begann, meinen Roman über Gauß, Humboldt und die quantifizierende Erfassung der Welt zu schreiben, über Aufklärer und Seeungeheuer, über Größe und Komik deutscher Kultur, wurde mir schnell klar, daß ich erfinden mußte. Erzählen, das bedeutet, einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet – nicht um der Welt den Anschein von Ordnung, sondern um ihrer Abbildung jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich werden läßt. Gerade wenn man darüber schreiben

will, daß der Kosmos chaotisch ist und sich der Vermessung verweigert, muß man die Form wichtig nehmen. Man muß arrangieren, muß Licht und Schatten setzen. Besonders die Darstellung meiner zweiten Hauptfigur, des wunderlichen Barons Alexander von Humboldt, jener Kreuzung aus Don Quixote und Hindenburg, verlangte nach Übersteigerung, Verknappung und Zuspitzung. Hatte er in Wirklichkeit eine eher undramatische Rundreise von über sechs Jahren Dauer gemacht, so mußte ich, um davon erzählen zu können, nicht nur sehr viel weglassen, sondern Verbindungen schaffen und aus isolierten Begebenheiten zusammenhängende Geschichten bauen.

So verwandelte ich den Assistenten des Barons, den treuen und vermutlich eher unscheinbaren Botaniker Aimé Bonpland, in seinen aufmüpfigen Widerpart. In Wirklichkeit war Humboldt meist inmitten einer sich ständig verändernden Gruppe gereist: Adelige und Wissenschaftler gesellten sich dazu, solange sie Lust und Interesse hatten, von den Missionsstationen kam der eine oder andere Mönch eine Strecke mit. Nur sehr kleine Teile der ungeheuren Distanz legte Humboldt tatsächlich alleine mit Bonpland zurück. Mein Humboldt aber und mein Bonpland, das wußte ich von Anfang an, würden sehr viel Zeit zu zweit verbringen. Mein Bonpland würde lernen, was es hieß, sich in Gesellschaft eines uniformierten, unverwüstlichen, ständig begeisterten und an jeder Kopflaus, jedem Stein und jedem Erdloch interessierten Preußen durch den Dschungel zu kämpfen. Also mußte ich auf Carlos Montúfar verzichten.