

Javier Marías

Beginnen wir mit dem Anfang

Es lässt sich schwer erklären, warum man so viele Stunden mit dem Schreiben verbringt. Noch schwerer vermutlich, wenn das Geschriebene erfunden ist oder, sagen wir, erdichtet. Denn entleiht man in dem Fall Elemente aus der Wirklichkeit, dann erzählt man sie nicht nur, wie sie waren, gibt die Tatsachen nicht nur wieder, wie sie geschahen, sondern schreibt sie Figuren zu, die es nie gegeben hat, baut oder bettet sie in eine durch und durch fiktive Geschichte ein, als wollte man das Geschehene aufweichen oder mit Fiktion infizieren.

Viele Schriftsteller tun genau das Gegenteil. Sie geben ihren Romanen und Erzählungen – der Phantasie entsprungen – explizit den Anschein der Realität, versuchen den Leser auf verschiedenste Weise davon zu überzeugen, dass ihre Phantasien keine solchen sind, sondern auf tatsächliche Ereignisse zurückgehen oder, wie es heißt, "auf eine wahre Geschichte". "This is a true story", liest man noch heute zu Beginn vieler Filme, ob im Kino oder im Fernsehen. In Spanien sagt man: "Die Geschichte beruht auf wahren Begebenheiten." Immer wenn ich das höre oder lese, bin ich keineswegs beruhigt, interessiert oder gespannt, vertraue keineswegs darauf, dass man mir nichts Unsinniges, Beliebigen, Billigen, Wunderliches, keine unglaublichen Zufälle vorsetzen wird, denke keineswegs, dass das, was ich sehen oder lesen werde, nun mehr Geltung oder Wahrscheinlichkeit besitzt, vielmehr überfällt mich ein Gefühl von Trägheit, von vorseilender Langeweile, von Misstrauen und Ablehnung, von Argwohn, ja Skepsis. Der Gedanke, der mir dann kommt, wenn auch vage und nicht so ausformuliert, wie ich ihn jetzt formuliere, ist ungefähr der folgende: "Was muss das für eine abwegige Geschichte sein, wie unwahrscheinlich, aberwitzig, willkürlich und billig, damit man sie mir, da sie in der Wirklichkeit geschehen ist, erzählen will und auch noch einredet, dass ich sie unbedingt glauben muss – ob ich sie nun glaube oder nicht –, bloß weil sie sich

tatsächlich zugetragen und so stattgefunden hat, ob es mir gefällt oder nicht?"

Im Gegensatz zu vielen anderen heutzutage, zu vielen Schriftstellern und Kritikern, die fasziniert sind von etwas hohlen, flachen Begriffen wie "Autofiktion", "realem Erzählen" oder "faction" – die Verschmelzung von "fact" und "fiction" –, bin ich der Meinung, dass sich Wahres nur unter der eleganten, schamhaften Maske einer Erfindung erzählen lässt, weil sich derjenige, der erfindet oder dichtet – sofern er es gut und bedachtsam tut oder sich zumindest nicht dumm anstellt –, niemals den vulgären, bizarren Auflagen der Wirklichkeit beugen wird. Ich erinnere mich, dass ich vor einigen Jahren in einem Interview für *The Paris Review* gesagt habe, dass die Wirklichkeit eine erbärmliche Schriftstellerin ist, weil sie weder auswählt noch ordnet oder dosiert; weil sie ohne Widerrede alle Zufälle schluckt – was bleibt ihr übrig, wenn sie doch in ihr geschehen –; weil sie alle Unwahrscheinlichkeiten hinnimmt, selbst solche, bei denen wir in einem Roman oder Film ärgerlich ausrufen würden "Komm schon! Wie unverschämt, wer soll das glauben?"; weil sie weder filtert noch verschweigt oder hinauszögert, wenn sie doch gerade filtern, verschweigen oder hinauszögern müsste; weil sie ohne weiteres imstande ist, ein Geheimnis oder einen Zweifel zu beseitigen und Ängsten den Boden zu entziehen; weil sie jeder Absicht entbehrt, schlimmer noch, jeden Stils; weil sie entweder keine Pausen kennt oder sie übermäßig in die Länge zieht, bis wir den Faden und das Interesse verloren haben; weil sie voller banaler Figuren und Situationen ohne jede Spannung ist und uns unaufhörlich mit überflüssigen, ja öden Einzelheiten versorgt, etwa mit dem kompletten Menü eines jeden Gastes im Laufe eines Mittagessens; weil sie auf alles mal allzu viel Licht, mal allzu viel Dunkel wirft, weshalb das, was eine Geschichte zu sein schien, gar keine mehr ist, denn man erfährt entweder alles auf einen Schlag, oder man hat keine Chance, etwas zu begreifen, je nachdem; weil es ihr oft an Rhythmus fehlt, sie voll toter Zeit ist oder die Ereignisse sich überschlagen.

Intuitiv weiß das im Grunde fast jeder, und wer reale Geschichten erzählt, verwickelt sich allzu oft in einen Widerspruch: Zum einen beruft er sich auf die Wahrhaftigkeit der Ereignisse, die für das bürgen soll, was er erzählt ("Wissen Sie, das hat sich wirklich zugetragen, es ist keine beliebige, zweckmäßige Erfindung von

mir; mag es auch unglaublich erscheinen, so haben die Dinge sich abgespielt"), und zum anderen sorgt er dafür, dass das Vorgefallene in der Erzählung einer Fiktion ähnelt, denn niemals erzählt er *alles*, genau so, wie es sich ereignet hat, ohne auch nur eine Minute, ein Detail auszulassen, eine Pause, eine Wartezeit, einen belanglosen Dialog. Im Gegenteil, all das lässt er aus, er versucht, in seiner Erzählung die Wirklichkeit der Erfindung anzunähern oder anzugleichen ("Sehen Sie, das hat sich wirklich zugetragen, aber so, wie Sie es hören oder lesen und ich es Ihnen erzähle, scheint es sich nicht zugetragen zu haben; meine Geschichte ist so vollkommen, dass man meinen könnte, sie hätte sich zufällig so entwickelt, ohne jedes Eingreifen, ohne dass ein Wille, eine Erfindung, ein Trick, eine Täuschung oder ein Plan im Spiel gewesen wäre").

Als Erster hat in meiner Familie, soweit ich weiß, mein kubanischer Urgroßvater einen Roman geschrieben, Enrique Manera y Cao, Vater meiner Großmutter Lola Manera, in Havanna geboren, und somit Großvater meiner Mutter Lolita Franco, in Madrid geboren, denn ihre Mutter hatte die Insel 1898 mit sieben, acht Jahren verlassen, gemeinsam mit ihren Eltern und Geschwistern, die sich, sofern sie die Überfahrt überlebt hatten, in der spanischen Hauptstadt niederließen. Mein Urgroßvater hätte sich selbst wohl nicht als Kubaner bezeichnet. Er war eher ein Spanier aus Kuba und hatte aus eben diesem Grund nach der Unabhängigkeit sein Land verlassen, sehr zu seinem Bedauern.

Meine Großmutter Lola und ihre jüngere Schwester María, für uns Tita María, bewahrten sich jedoch einen starken karibischen Akzent, "criollo" nannten sie ihn, und nicht wenige Ausdrücke ihrer frühen Kindheit in Havanna. Wenn sie meine Geschwister und mich ausschimpften, pflegten sie uns "guajiros" und "guachinangos" zu nennen, Worte, über deren Bedeutung in ihrer Erinnerung ich mir kaum Gedanken machte, die ich jedoch noch immer mit schlechtem Betragen in Verbindung bringe.

Die Großmutter hatte elf Kinder bekommen, von denen sieben noch lebten, als ich auf die Welt kam. Sie hatte zwei kleine Mädchen verloren – das eine ging dem

Alter nach meiner Mutter voran, das andere folgte ihr (was sie zu einer falschen Erstgeborenen machte) – sowie zwei Jungen, fast noch im jugendlichen Alter: meinen Onkel Carlos, der mit siebzehn an Typhus starb, und meinen Onkel Emilio, der während des Bürgerkriegs in Madrid ungefähr im selben Alter von der Miliz ermordet wurde. Von diesem Onkel habe ich in einem fiktiven Werk erzählt, *Dein Gesicht morgen*, in dem ich ihn Alfonso nenne, sowie in einem Buch, das ich einmal als "falschen Roman" bezeichnet habe, *Schwarzer Rücken der Zeit*, in dem ich ihm seinen wahren Namen gebe, denn der Erzähler ist Javier Marías und was darin erzählt wird, so fantastisch es im Allgemeinen sein mag, weder Erfindung noch Fiktion. Der Leichnam des jungen Mannes wurde nie gefunden, wie die Leser dieser Werke wissen, und der einzige Beweis für sein Verlassen dieser Welt war ein kleines Foto von ihm als Toten, das man meiner Mutter, seiner Schwester, im Verhörzentrum der Calle del Fomento ausgehändigt hatte; darauf trug er um den Hals und auf der Brust Schilder mit Zahlen: eine 2 und darunter 3-20, weiß Gott, was sie bedeuteten, eines der Schilder mit Löchern und Schnur. Ich hatte dieses bürokratische, düstere Foto für verloren gehalten, bis ich vor ein paar Jahren in einer Blechschachtel darauf stieß, neben dem Ausweis der Dekanatsbibliothek der Philologischen Fakultät, ein paar Briefen, Postkarten und anderen Papieren meiner Mutter, im Keller meines Vaters (meine Mutter war schon vor langer Zeit gestorben, 1977).

Seit 1989 (noch vor anderen Autoren, die heute dafür bekannt sind) neige ich dazu, in meine Romane die Bilder einzufügen, von denen im Text gesprochen wird, seien es Fotos, Gemälde, Plakate oder sogar Dokumente, damit der Leser einen Blick darauf werfen kann, während sie beschrieben, analysiert oder kommentiert werden. Als ich im ersten Band von *Dein Gesicht morgen* über den Onkel des Erzählers sprach – das heißt, über seinen Onkel Alfonso, unverhohlenen Abbild meines Onkels Emilio –, fügte ich ein Foto von ihm zu Lebzeiten ein und war mir monatelang unschlüssig, sogar als der Band schon fertig war und kurz vor der Veröffentlichung stand, ob ich auch das des Toten einfügen sollte. Schließlich befanden wir uns in einem Roman, in einem fiktiven Werk, und der Ich-Erzähler war nicht ich, sondern eine Figur mit Namen Jacobo Deza, und sein im Krieg ermordeter

Onkel nicht mit meinem Onkel identisch, auch wenn er ihm fast in allem glich und zweifellos aus ihm hervorgegangen war. Würde ich das Foto nicht zeigen, wäre es eine Art Unterschlagung gewesen, denn es wurde im Text erwähnt und beschrieben, und außerdem war das "Prinzip" des Romans eben die Bebilderung. Ich war in so großem Zweifel, dass ich sogar einen Freund, der gut zeichnen konnte, darum bat, mir eine Skizze von dem kleinen Foto anzufertigen, dachte als Ausweg also an "ja und nein" oder "nein und ja". Für meinen Freund war das bitter, weil es darauf (und nun zitiere ich aus dem Roman, aus dem Teil mit dem Titel "Fieber und Lanze"), "Blutflecken in dem jungen Gesicht gibt, den größten am Ohr, aus dem es geflossen sein konnte, aber auch auf der Nase und auf der Wange und auf der Stirn und auf dem linken geschlossenen Augenlid, wie Spritzer, fast scheint das Gesicht nicht dasselbe zu sein wie das des lebenden Jungen auf dem anderen Foto... das des Jungen mit seiner Krawatte." Ich zweifelte und zweifelte, bis mir die Person, der dieser Roman gewidmet ist, sagte: "Du hast in einem Artikel den heutigen Brauch kritisiert, in Fernsehen und Presse die Gesichter der Toten zu zeigen, nanntest diese Toten 'die sich nicht mehr verteidigen, die sich nicht mehr sehen können'. Du hast den Verlust oder das Schwinden des früheren Respekts beklagt, mit dem man sogleich ihr Gesicht bedeckte oder, wenn möglich, den ganzen Körper, hast die Meinung vertreten, dass man damit nicht nur den Lebenden den unerfreulichen, erschreckenden Anblick ersparen wollte, sondern auch dem Toten die Zurschaustellung, nachdem er keinerlei Kontrolle mehr über sein Bild hat. Einerlei, dass sich dieses Foto in das der Figur mit Namen Onkel Alfonso 'verwandelt', des Onkels von Jacobo Deza und nicht des deinen, sobald du es in einen Roman einfügst, der alles verschlingt und in Fiktion verwandelt. Für deine echten Onkel und Tanten, für die Lebenden, die sich an ihren Bruder Emilio erinnern, kann dieses Bild zu keiner fiktiven Figur gehören, sondern nur zu dem geliebten jungen Mann, der willkürlich und sinnlos ermordet wurde, was für sie schmerzhafteste Wirklichkeit war, wie damals für deine Mutter, vor allem für sie. Das Foto gehört zu keiner fiktiven Person, sondern zu jemandem, der gelebt hat und, wenn auch nur kurz, durch die Welt gegangen ist. Zeig es nicht, stell es nicht aus, kein anderer hat das Recht, es

anzusehen."

Sie überzeugte mich, ich hörte auf sie, obwohl ich mir Faulkners Worte vor Augen hielt (und ähnliche anderer Autoren), nach denen ein Schriftsteller ganz und gar amoralisch ist, alles über Bord wirft, Ehre, Stolz, Anstand, Sicherheit, Glück, alles, um sein Buch zu beenden; jemand, der nicht zögern wird, seine Mutter zu bestehlen, wenn er dadurch das Beste für seinen Roman erreicht, die beste Wirkung, das höchste Niveau, den gebannten Leser, die Erstklassigkeit, den mächtigsten Eindruck. Und auch meiner Überzeugung zum Trotz, dass besonders auf lange Sicht alles, was der Wirklichkeit entstammt, sobald es in die Fiktion eingeht, am Ende nur noch fiktiv ist. Eingeschlossen ein Foto. Vielleicht bin ich nicht auf der Höhe der Künstler, von denen Faulkner sprach, oder vielleicht wage ich es nicht, dasjenige vollends der Wirklichkeit zu berauben, was einmal Wirklichkeit besaß.

Aber ich bin abgeschweift, mit Bedacht. Meine Großmutter Lola hatte elf Kinder, ihre jüngere Schwester, Tita María, dagegen keines. Beide waren sie fröhliche Frauen. Das heißt, Kinder konnten sie leicht zum Lachen bringen und ihrer Strenge den Wind aus den Segeln nehmen, so dass sie der Strafe entgingen. Bei Tita María war das eine größere Herausforderung, weil sie sich gern hochnäsiger und überheblicher gab. Sie hatte meine Eltern angewiesen, sie ihren Freunden folgendermaßen vorzustellen, ohne etwas auszulassen: "Doña María Manera, verwitwete Marquise von Barroeta". Über diesen geehelichten Marquis, vielleicht auch ein Pseudomarquis, der vor meiner Geburt gestorben war, weiß ich nichts, nur dass meine Eltern leicht belustigt von ihm als "Tito Alfonso" sprachen. Nachdem man Tita María der geforderten Formel gemäß vorgestellt hatte, streckte sie eine steife, geneigte Hand aus, womit sie zu verstehen gab, dass sie, falls die neue Bekanntschaft männlich war, einen Handkuss erwartete. Einige ihrer Allüren waren etwas widersprüchlich: Unsere Kindheit über erzählte sie uns, Cao, der zweite Nachname ihres Vaters – unser zwölfter Nachname also, betonte sie –, stamme "in geradester Linie vom berühmten Indio Cao, dem Stellvertreter von Montezuma"; allerdings behauptete sie in ihren Familienmemoiren mit dem Titel *Wie das Leben vergeht (Aufzeichnungen 1896 bis 1936)*, die sie uns hinterließ: "Durch meine Adern

rinnt spanisches Blut, ohne fremde Beimischung." Ein unnötiger Nachdruck, der fast das Gegenteil vermuten lässt. Vom berühmten Indio Cao hatten außerdem einige Familienmitglieder ihren Worten nach einen seltsamen Höcker oder Auswuchs geerbt – einen hervorstehenden oder vorspringenden Knochen – auf der Schädeldecke. Ich glaube mich zu erinnern, dass sie uns Großneffen und –nichten allesamt einer taktilen Schädelinspektion unterwarf und nur mein Bruder Álvaro, heute Musiker, einen Höcker geerbt hatte, der ihren Maßstäben gerecht wurde. Aber gewiss war sie witziger, als es den Anschein hatte, denn in den besagten Memoiren erwähnt sie den Indio nicht, sondern "die Caos aus Pontevedra" in Galicien. Schließlich konnte nur jemand mit Humor darüber lachen, wenn ich sie als Halbwüchsiger mit Unsinn dieser Art begrüßte: "Das Neuste von dir weiß ich schon, Tita María." "Und was ist das Neuste?", fragte sie gespannt. "Dass dich Bilbaos Athletic als Mittelstürmer engagiert." Und anstatt mich Schwachkopf oder "guachinango" zu nennen, lachte sie, jedoch ohne dass ihr schönes weißes Haar dabei in Unordnung geriet.

Erst spät erfuhren wir, dass es außer ihr, der älteren Schwester Luisa und zwei Brüdern, Enrique und Eladio – die letzteren drei bereits gestorben – eine vierte noch lebende Schwester gab, Tita Carmen. Diese Großtante habe ich nie kennengelernt. Sie lebte in Argentinien, hatte sich irgendwann mit meiner Großmutter und Tita María überworfen, und diese erwähnten sie nie und schrieben ihr auch nicht. Tita Carmen dagegen schrieb im Geheimen ab und zu an meine Mutter, ihre älteste Nichte, und der einzige Kommentar, den ihre Luftpostumschläge verdienten, in unserer Gegenwart zumindest, war folgender: "Allein an ihrer Handschrift", sagte meine Mutter zu meinem Vater, "sieht man schon, wie durchtrieben sie ist, findest du nicht?" Mein Vater nickte, unter anderem, weil sie den Brief einer Freundin gezeigt hatten, einer Graphologin, in die sie großes Vertrauen hatten und deren Urteil sozusagen sakrosankt war. Diese war zu dem Schluss gekommen, dass die Person hinter der Handschrift – manchmal musste sie nur Namen und Adresse des Empfängers auf einem Umschlag sehen – tatsächlich äußerst hinterhältig war. (Meine Eltern waren vernünftige, keineswegs abergläubische Menschen, aber die Treffsicherheit ihrer Freundin musste sie verblüfft haben, denn meine Geschwister

und ich entdeckten vor einigen Jahren, nach dem Tod unseres Vaters, zahllose "graphologische Gutachten", ad hoc über die unterschiedlichsten Leute angefertigt: angefangen bei meinen Onkeln und Tanten – es gibt ein wenig schmeichelhaftes über meinen Onkel Jesús Franco, den Filmregisseur, auch Jess Frank genannt – bis zu Ortega y Gasset, Guillén oder Salinas, nicht zu vergessen all die angehenden Freundinnen, die meine Brüder und ich in unserer frühen Jugend trafen und die nicht wussten, worauf sie sich einließen, wenn sie uns eine simple Postkarte aus den Ferien schickten.)

Tita Carmens vermeintliche "Sünden" wurden so gründlich totgeschwiegen, dass ich nach all den Jahren nur vermuten kann, dass es weniger "Sünden" ihrerseits waren als schwere Verbrechen ihres Mannes, während er militärische Verantwortung in einem Fort, einer Festung in Marokko trug. Man nimmt an, dass er einen Nordafrikaner nur deshalb erschießen ließ, um sich an seiner Witwe zu erfreuen, woraufhin er degradiert wurde. Aber es gibt noch hässlichere Verdächtigungen, nach denen er ein marokkanisches Bordell geleitet, Minderjährige beider Geschlechter prostituiert und deren Eltern, die Einspruch erhoben oder ihn anzuzeigen drohten, beseitigt haben soll. Nach jüngsten Informationen hatte er es sogar bis zum Hauptmann gebracht, er war Sadist, korrupt, syphilitisch und ein Wüstling, aber so attraktiv, tollkühn und eingebildet, dass Tita Carmen ihm auch weiterhin verfallen blieb und ihn nach Argentinien begleitete, als das spanische Heer, um einen Skandal zu vermeiden, ihm das Exil anbot und er annahm. Vermutlich hatten es die Schwestern Tita Carmen nie verziehen, dass sie dem blutrünstigen Offizier, vor dem sie bereits vor der Ehe gewarnt hatten, auch im Unglück treu blieb.

Aber ich sprach über ihren Vater, meinen Urgroßvater Enrique Manera y Cao, Großgrundbesitzer, Offizier (Oberst im Justizcorps, soweit ich weiß), Gelegenheitsmaler von Landschaftsbildern und Seestücken, Liederkomponist, Direktor der kubanischen Zeitung *Zu Ehren der Fahne* und Buchautor. Fünf Titel habe ich von ihm gefunden, aber es gab anscheinend noch mehr. Einer lautet *Wie und warum die hispanoamerikanischen Kolonien verloren gingen*, von 1895; ein anderes Buch, von dem ich bei einem Antiquar in Kalifornien ein Exemplar ergatterte

konnte, ist vielleicht das am meisten gesuchte und geschätzte, denn es ist das *Handbuch des kubanischen Jägers* von 1886, samt einem merkwürdigen Jagdglossar; ein drittes trägt den Titel *Studie und taktische Ordnung der Kavallerie*, das ich nicht habe ausfindig machen können, und ein viertes nennt sich *Leitfaden für den Offizier der leichten Kavallerie beim Feldzug* von 1882. Das fünfte Buch vermachte mir Tita María, wegen meiner Eigenschaft als Romancier, denn es handelt sich um einen kurzen Roman, *Der Kürassier von Fröeschwiller (Erinnerungen aus dem Deutsch-Französischen Krieg)*, es stammt aus dem Jahr 1875. Ich weiß, dass dies nicht der einzige Roman war, den er geschrieben und publiziert hat, doch bei meinen Nachforschungen quer durch die Antiquariate in halb Europa und in so einigen Städten Amerikas habe ich keinen anderen finden können. Enrique Manera y Cao starb 1898 mit neunundvierzig Jahren, so dass er den *Kürassier von Fröeschwiller* mit sechsundzwanzig in den Druck gegeben haben muss.

Es hat etwas Kurioses, dass ausgerechnet eine Geschichte aus seinem tatsächlichen Leben und über seinen Tod eine der ersten war, die mir beim Zuhören als Erzählung erschien, das heißt, als Fiktion, ja ich selbst habe sie in eine solche verwandelt, in eine Erzählung, als ich sie zum ersten Mal 1978 niederschrieb. Danach habe ich sie noch mindestens zweimal erzählt, in einem Artikel 1995 und in meinem schon erwähnten "falschen Roman" von 1998 *Schwarzer Rücken der Zeit*. Kaum jemand von Ihnen wird das Buch kennen, denn obwohl oder gerade weil es einflussreicher als andere Bücher von mir gewesen sein mag, wurde es mehr als andere totgeschwiegen, weniger geschätzt, verstanden und in Erinnerung behalten. Man belegte es mit einer Art Fluch, oder vielleicht siedelte es schon bald in die Region über, die ihm den Titel gibt, den ich manchmal auch als "Rückseite der Zeit" übersetze. Deshalb und weil keiner von Ihnen wirklich wissen kann, ob diese Geschichte wahr ist oder eine von mir erfundene Fiktion von vor über dreißig Jahren, werden Sie mir verzeihen, wenn ich sie von neuem erzähle.

Als Enrique Manera y Cao noch ein junger Mann gewesen war, vielleicht gegen 1872, vielleicht auch früher, auf jeden Fall noch Junggeselle, ritt er eines Morgens aus, und als er sich zum Mittagessen auf den Rückweg machte, hatte ein

bettelnder Mulatte – eine andere Version erzählt von einer Zigeunerin – die Frechheit, seinem Pferd in die Zügel zu greifen, es zum Stehen zu bringen und um ein Almosen zu bitten, was mein Urgroßvater verweigerte, gewiss verärgert von der Dreistigkeit und vermutlich mit groben Worten und derben Gesten. Da belegte ihn der Bettler mit einem Fluch und zwar – wie ich in *Schwarzer Rücken der Zeit* geschrieben habe – "ziemlich barock und von bemerkenswerter Genauigkeit". "Du und dein ältester Sohn", prophezeite er, "ihr werdet keine fünfzig Jahre alt und nie ein Grab haben." Der junge Manera y Cao beachtete ihn nicht, stieß den Bettler mit der Hand weg, kehrte nach Hause zurück, erzählte dort beim Mittagessen die Anekdote und vergaß sie dann. Aber jemand bewahrte sie im Gedächtnis, vielleicht eine schwarze Kinderfrau, die sie an die nächste Generation weitergab, als diese auf die Welt kam, und so ist die Geschichte zu mir gelangt. Oder angesichts dessen, was später geschah, grub sie jemand wieder aus, sonst wäre die Anekdote gewiss endgültig verloren gegangen. Dies gibt mir Anlass zu folgender Überlegung: Manchmal, ob in der Literatur oder im Leben, weiß man nicht, was Teil einer Geschichte ist, bis diese Geschichte sich selbst fortschreibt, abgeschlossen und vollendet ist. Meine Schriften sind voll von Episoden, Anekdoten, Bildern und Sätzen, die scheinbar keine bestimmte oder entscheidende Funktion im Ganzen haben. Sie verdanken sich, könnte man sagen, der Laune oder dem Zufall, und so ist es meist auch, wenn sie zum ersten Mal im Text erscheinen. Später jedoch tauchen sie erneut auf und erhalten einen Sinn oder einen *anderen* Sinn, und am Ende sind sie nicht so anekdotisch oder episodisch, dem Zufall oder der Laune geschuldet, wie es den Anschein hatte: Sie werden zu einem grundlegenden Teil der Geschichte. Wie ich schon oft gesagt habe, pflege ich mit dem Kompass, nicht mit einer Landkarte zu schreiben, das heißt, wenn ich die gesamte Geschichte, die ich erzählen will, schon im voraus kennen würde, sie bereits vollständig im Kopf hätte, bevor ich mich ans Schreiben mache, würde ich mir höchstwahrscheinlich gar nicht mehr die Mühe machen, sie festzuhalten. Es käme mir als bloße Schreibübung vor, ich würde mich langweilen und wohl denken: "Wenn ich schon alles von Anfang an weiß, worin liegt der Reiz, es zu Papier zu bringen, wenn ich dabei nichts Neues erfahre?" Anders

ausgedrückt: Wenn ich weiß, warum die Begegnung meines Urgroßvaters mit einem Bettler aus Havanna am Ende Gewicht und Bedeutung erlangt, was hat es für einen Sinn, sie mir selbst zu erzählen? Denn der Romancier erzählt seine Geschichte zu Anfang niemand anderem als sich selbst, und wenn ich sie bereits von vorne bis hinten kenne, wie soll ich mich da nicht langweilen – und schlimmer noch, es die Lesern spüren lassen –, da ich mich beim Schreiben auf etwas Mechanisches beschränke, es mit Form, Pausen, Stil und Rhythmus versee, ohne dass für mich eine Überraschung oder Entdeckung dabei ist, ohne dass ich bei dieser Arbeit etwas erfahre oder ergründe, das heißt, etwas *erfinde*, denn entdecken, finden, ergründen sind die Bedeutungen des lateinischen Verbs *invenire*, von dem unser spanisches "inventar" abstammt, ebenso *inventer*, *to invent* oder *inventare*? Deshalb wiederhole ich immer wieder, dass ich mir beim Schreiben das gleiche Erkenntnisprinzip auferlege, das auch das Leben regiert. Da wir mit zwanzig tun, was wir tun, ohne zu wissen, ob uns das mit vierzig immer noch gelegen kommt, und da wir mit vierzig keine andere Wahl haben, als uns an das zu halten, was wir mit zwanzig getan haben, es weder auslöschen noch verbessern können, schreibe ich, was ich auf Seite 5 eines Romans schreibe, ohne eine Vorstellung davon zu haben, ob mir das auf Seite 200 immer noch gelegen kommt, und weit entfernt davon, in einer zweiten und dritten Version die Seite 5 dem anzupassen, was, wie ich inzwischen weiß, auf Seite 200 vorkommen wird, ändere ich nichts, sondern halte mich an das, was ich versuchsweise, intuitiv, dem Zufall oder der Laune geschuldet, zuerst geschrieben hatte. Nur dass ich im Gegensatz zum Leben – und eben deshalb ist es in der Regel ein so schlechter Romancier – dem, was ursprünglich keine Bedeutung hatte, am Ende eine gebe. Ich zwingen mich, das Zufällige, ja Überflüssige in etwas Notwendiges zu verwandeln, so dass es im nachhinein weder zufällig noch überflüssig ist. Ich zwingen mich, dem Sinn zu verleihen, was eingangs keinen hatte und bloß ein in die Luft geworfener Würfel zu sein schien.

Aus dem Grund erzähle ich hier erneut von meinem Urgroßvater Manera y Cao und dem Fluch, der zwar der Wirklichkeit entstammt, aber das zu sein scheint, als was er mir schon immer vorgekommen war, seit ich als Kind von seinen Töchtern

Lola und María davon gehört hatte: eine Fiktion, sorgfältig von jemandem erdacht, vom Willen eines Erzählers, der weiß, was er tut. Als Spanien 1898 Kuba verlor, beschloss Enrique Manera y Cao, dass er dort keine andere Fahne flattern sehen wollte als die spanische, schon gar nicht das Sternenbanner, nach dem schmutzigen Krieg der Yankees, wie er und seine Nachkommen sie nannten (ich weiß noch, wie meine Großmutter und Großtante von dem erzählten, was sie aus spanischer Sicht "die Sprengung der Maine" nannten, das heißt, des Panzerkreuzers Maine, den vermutlich die Nordamerikaner selbst hatten explodieren lassen, um den Spaniern die Schuld in die Schuhe zu schieben und einen Anlass zu haben, den Krieg zu beginnen. "Eine echte Schweinerei der abscheulichen Yankees" lautete das einhellige Urteil der beiden alten Frauen, die einander gegenüber saßen, jede in ihrem Sessel, und sich unaufhörlich zufächelten, mein vorherrschendes Bild von ihnen während meiner Kindheit). Also beschloss mein Urgroßvater, die Insel samt Familie Richtung Spanien zu verlassen, dessen Boden er bisher nur besuchsweise betreten hatte. Die Ärzte rieten ihm ab, da er unter der Ménière-Krankheit litt und die Überfahrt mit Risiken für seine Gesundheit verbunden war. Aber er hörte nicht auf sie, wie er nicht auf den bettelnden Mulatten viele Jahre zuvor gehört hatte. Er verkaufte überstürzt seine Besitztümer und schiffte sich auf der *Ciudad de Cádiz* mit seiner Frau, einer gebürtigen Mexikanerin mit Nachnamen Custardoy, seinen sechs Sprösslingen und dem einen oder anderen Dienstboten ein. Als sich die Überfahrt schon ihrem Ende zuneigte (das Ziel war Cádiz), erlitt er einen Schlaganfall, der ihn auf dem Deck niederstreckte, und ein paar Tage später, am 12. November, starb er auf der Höhe von Cabo de São Vicente. Sein Leichnam wurde, vielleicht auf Befehl von General Luque, der samt Truppe auf dem Dampfer reiste, mit einer Kanonenkugel beschwert in den Ozean geworfen. Er stand kurz vor seinem fünfzigsten Geburtstag, war fern von seiner Heimat Kuba und erhielt kein Begräbnis. Vor kurzem erfuhr ich, dass er eine seltsame Devise hatte, einen Satz, den er immer wieder fallen ließ: "Der eine ist nicht besser als der andere."

Sein Erstgeborener, Enrique Manera Custardoy, der ältere Bruder von Großmutter Lola und Tita María (oder wohl ein Halbbruder, aus der ersten Ehe

meines Urgroßvaters) schlug in Spanien die militärische Laufbahn seines Vaters ein, und 1921, dreiundzwanzig Jahre nach dessen Hingang auf hoher See, wurde er im Rang eines Obersten nach Marokko gesandt, als Adjutant von General Fernández Silvestre, der die spanischen Truppen in jenem Krieg befehligte, dessen bekannteste und eindrucklichste Episode die sogenannte "Katastrophe von Annual" ist, bei der die Truppen in völliger Auflösung flohen und von Abd al-Karims Rifkabylen niedergemetzelt wurden. Bei der allgemeinen Zersplitterung nach der Niederlage wurde Fernández Silvestre zusammen mit seinem Sohn, einem zweiten Adjutanten mit Namen Tulio López – ebenfalls in Kuba aufgewachsen – und meinem Großonkel Enrique, dessen Sprüche und dessen Gleichmut ihm im Heer den Spitznamen "Konfuzius" eingebracht hatten, vom Gros der Truppe abgeschnitten, hatten aber einen Geländewagen zu ihrer Verfügung. Fernández Silvestre, gewiss ein altmodischer Mann und vielleicht im Zweifel, ob er die Niederlage würde verkraften können – oder vielleicht, um seinem Spitzenamen "der Wilde" Ehre zu machen –, weigerte sich, das Feld zu verlassen und zu fliehen, und Manera Custardoy, noch altmodischer, weigerte sich seinerseits, den Vorgesetzten zu verlassen. Beide überredeten sie den Sohn des Generals, mit dem Fahrzeug zu fliehen und zu versuchen, sich bis Melilla durchzuschlagen und seine Haut zu retten, was der junge Mann in Begleitung von Tulio López tat, des zweiten Adjutanten, dessen Verhalten in diesem wie dem anschließenden Durcheinander Tita María immer reichlich undurchsichtig vorgekommen war, und so schildert sie es auch in ihren bescheidenen Familienmemoiren. Zurück blieben Silvestre und Manera, den Tod vor Augen.

Mehr erfuhr man nie. Ihre Leichen wurden nicht gefunden, die einzige Spur von meinem Großonkel waren sein Feldstecher und sein Koppel eines Obersten, beides habe ich noch in der Wohnung meiner Großmutter in Madrid gesehen, nun beherbergt sie das Armeemuseum. Man befürchtet, dass die beiden Offiziere das schlimmste Schicksal ereilte, das heißt, dass sie gepfählt und gevierteilt wurden, und je mehr ich darüber nachdenke, desto seltsamer kommt es mir vor, dass die beiden fröhlichen und sanften alten Frauen, meine Großmutter Lola und Tita María, diese

beiden Verben vor den Kindern benutzten – vor dem Kind, das ich war – und uns sogar ihre Bedeutung erklärten. Das veranschaulicht vielleicht, wie sehr sich die Zeiten geändert haben, wie kleinmütig die heutigen sind und dass man vor weniger als fünfzig Jahren uns Kinder über alles in Kenntnis setzte, was Leben und Tod betraf, so haarsträubend es sein mochte. Es erschreckte uns, versteht sich, aber wir lernten etwas und gaben uns keiner Täuschung hin. Enrique Manera Custardoy, der älteste Sohn von Enrique Manera y Cao, war bei seinem Tod sechsundvierzig Jahre alt, fern von seinen beiden Heimatländern, dem kolonialen Havanna, das ihn zur Welt hatte kommen, und Madrid, das ihn hatte heranwachsen sehen, er hatte kein Grab und wird auch nie eines haben. Erst bei der Katastrophe von Annual, fast ein halbes Jahrhundert, nachdem er auf einem weit entfernten Kontinent ausgesprochen worden war, wurde aus dem Fluch oder der Prophezeiung eines bettelnden Mulatten aus Havanna sehr viel mehr als eine belanglose Anekdote, die man zum Mittagessen erzählt. Eben da, in dem Moment wurde er Teil einer Geschichte, mehr noch, zu ihrem Auslöser. So sehr sie sich in der Wirklichkeit zugetragen haben mochte, erst in diesem Moment verdiente sie es, erzählt zu werden, das heißt: als sie plötzlich Fiktion zu sein schien. Nicht nur eine abgeschlossene Erzählung, sondern eine, bei der kein loses Ende blieb. Ja, ich sah mich sogar veranlasst, der Geschichte in den von mir aufgeschriebenen Versionen einen losen Faden hinzuzufügen, zweimal zumindest: So schrieb ich zum Beispiel, dass der Fluch nicht nur den Erstgeborenen des Opfers betraf, sondern auch den Erstgeborenen des Erstgeborenen, der nicht Teil der Geschichte war, und ich fing an, über die mögliche Nichterfüllung einer Wahrsagung zu spekulieren, deren beide ersten Stufen sich so akkurat bewahrheitet hatten. Doch den dritten Enrique Manera, Manera Regueyra, habe ich kennengelernt, und er hat ein hohes Alter erreicht. Allerdings erzählte er gern davon – er war Admiral gewesen –, wie er im Bürgerkrieg zwei Massenerschießungen überlebt hatte, in beiden Fällen dank seines kleinen Wuchses, denn die Kugeln zielten auf eine Höhe, die er nicht erreichte. Doch ebenso erzählte er, wie er einmal mit Faustschlägen ein U-Boot versenkt hatte, nun ja. Im realen Leben hatte sich der Fluch also sehr wohl erfüllt, da er besagte: "Du und dein ältester Sohn..." und nicht,

wie ich einmal geschrieben habe: "Du und dein ältester Sohn und der älteste Sohn deines ältesten Sohns..."

Wer hatte mir zum ersten Mal davon erzählt? Bestimmt meine Großmutter Lola, die mir auch andere Geschichten erzählte, die sie als kleines Kind in Havanna von ihrem schwarzen Kindermädchen gehört hatte. Darunter die vom Äffchen Chirrinchín, der Kuh Verum-Verum und auch diejenige von der frisch vermählten Braut, die ich in meinem Roman *Mein Herz so weiß* erwähne und die während ihrer Hochzeitsnacht für ihre Mutter, die jenseits der Tür wachte, das unheimliche Lied sang: "Mamita mamita, yen yen yen, Schlange verschluckt mich, yen yen yen", während der Schwiegersohn seiner jungen Frau widerspricht: "Lüge Schwiegermutter, yen yen yen, wir spielen nur ein Spiel, yen yen yen, wie in meinem Land, yen yen yen". "Am folgenden Morgen", ich zitiere nun aus *Mein Herz so weiß*, "als die Mutter und nunmehr Schwiegermutter beschloss, das Zimmer der Brautleute zu betreten, um ihnen das Frühstück zu bringen und ihre glücklichen Gesichter zu sehen, fand sie eine riesige Schlange auf dem blutgetränkten, zerwühlten Bett vor, in dem es dagegen nicht die geringste Spur ihrer unglücklichen und verheißungsvollen und geschätzten Tochter gab." Aber zweifellos hat sie mir nicht nur meine Großmutter Lola erzählt, sondern auch Tita María, meine Mutter und ihre Schwester, Tante Tina, immer übernehmen die Frauen die Überlieferung, ob von Geschehenem oder Erfundenem. Als wäre ihnen von Geburt an der Grundsatz von Isak Dinesen oder Karen Blixen bekannt: "Nur wer imstande ist, sich vorzustellen, was geschehen ist, es in der Vorstellung zu wiederholen, wird die Geschichten sehen, und nur wer die Geduld hat, sie lange Zeit mit sich herumzutragen und sie sich wieder und wieder zu erzählen, wird imstande sein, sie gut zu erzählen."

An diesem Zitat, auf das ich ebenfalls nicht zum ersten Mal zurückgreife, interessiert mich vor allem der Anfang: "Nur wer imstande ist, sich vorzustellen, was geschehen ist, es in der Vorstellung zu wiederholen..." Ich glaube, darin liegt einer der Schlüssel der Literatur: Wenn man etwas erzählt oder in die Fiktion überführt, was tatsächlich stattgefunden hat, klingt es nur dann annehmbar und wahrscheinlich, wenn es den Filter der Vorstellung durchlaufen hat, wenn man imstande ist, es zu

erzählen, als hätte es sich in Wirklichkeit gar nicht zugetragen. Und vielleicht müssten denselben Prozess auch die Erfindungen durchlaufen, dasjenige, was direkt der Phantasie entspringt und sich nie zugetragen hat: Man muss es sich vorstellen, als hätte es stattgefunden, um es sich nachher von neuem vorstellen zu können, nun allerdings, als hätte es nicht stattgefunden. Das ist das Terrain der Literatur, auf dem die Herkunft des Materials am Ende keine Rolle spielen sollte, weil es unaufhörlich kommt und geht und wiederkehrt. Am Ende wird die jeweilige Herkunft nicht mehr erkennbar sein, denn der Filter der Phantasie macht einander alles gleich. Es ist das Terrain der Unschärfe, des Nebels, des Halbdunkels und der Ungewissheit, auf dem wir dennoch, mit einer Klarheit, über die wir im Leben niemals verfügen, all das sehen, was unserer Entscheidung nach zu ihm gehört. Und das Erstaunlichste ist, dass ihm am Ende *alles* angehören kann, das Wahre wie das Vorgestellte, die Tatsachen wie die Trugbilder, das Nachprüfbare wie das Unbeweisbare, das Bekannte wie das Unbekannte, das Vorgefallene wie das nie Geschehene, das Bezeugte wie das Unbezeugte, ganz wie bei jenem Fluch, den sich vielleicht, um ein Mittagessen zu beleben, mein Urgroßvater, der Romancier, erfunden hat.

Aus dem Spanischen von Susanne Lange

(Die Romanzitate stammen aus den Übersetzungen von Elke Wehr.)