

Die Wahrheit der Fälschung

Gustaw Herlings Erzählband «Das venezianische Porträt»

Von Ulrich M. Schmid

«Es ist vernünftig und richtig, etwas, was wirklich existiert, anhand von etwas, was nicht existiert, darzustellen.» Dieses Zitat aus Defoes «Robinson Crusoe» könnte als Motto über Gustaw Herlings gesamtem Schaffen stehen. Explizit eingesetzt hat es der polnische Schriftsteller allerdings nur in seiner Erzählung «Die Pest in Neapel» (1990). Hier schildert Herling, wie der spanische Vizekönig im Jahr 1656 bewusst die Pest nach Neapel einschleppen lässt, um die Gefahr eines Volksaufstandes zu bannen. Herlings Augenmerk richtet sich dabei weniger auf die historischen Tatsachen als vielmehr auf die Metaphysik der Krankheit: «Die Pest ist ein Synonym für den Verlust der zwischenmenschlichen Bindungen, der Aussatz ist ein Synonym für grenzenlose Einsamkeit: über der Pest erhebt sich meist ein strafender Gott; über dem Aussatz erhebt sich niemand.» Der tiefere Sinn der ansteckenden Seuche liegt darin, dass sie einen «Ausnahme- und Kriegszustand» begründet.

Damit ist das Stichwort für jene geheime Analogie gegeben, die zwischen Herlings Darstellung der Pest in Neapel und der Ausrufung des Kriegsrechts 1981 in Polen besteht. Der spanische Vizekönig, der nach dem Abklingen der Pest aus «unerfindlichen» Gründen *il generale* genannt wird, nimmt das Verhalten von General Jaruzelski vorweg: Das Kriegsrecht steht dem Diktator, der um seinen wackelnden Thron fürchtet, als *ultima ratio* zur Verfügung, weil es – nämlich wie die Pest – alle sozialen Kontakte kappt. Herling verliert kein Wort über diese Analogie; seine Geschichtsklitterung erhebt sich aber als elegante Parabel über den festen Boden des Faktischen.

Rededuelle

Die Verschiebung der Darstellung von Existierendem auf Nichtexistierendes zeigt sich auch deutlich in der bereits 1956 entstandenen Erzählung «Der standhafte Fürst». Herling verfolgt anhand zweier Schicksale die Verhaltensoptionen italienischer Intellektueller unter dem faschistischen Regime. Da ist zunächst der engagierte Sozialist, der in einer heimlichen Nostalgie für das Risorgimento nach London ausgewandert ist, im Wirbel der sich gegenseitig bekämpfenden Emigrantenfraktionen politisiert und Memoranden verfasst, welche die Papierkörbe ausländischer Botschaften füllen. Seine Rededuelle ficht

er aus mit einem italienischen Aristokraten, der es vorgezogen hat, sich in die innere Emigration zurückzuziehen und sein Haus während des Kriegs kaum zu verlassen. Schauplatz dieser Begegnung, die der Auseinandersetzung zwischen Naphta und Settembrini an rhetorischer Brillanz in nichts nachsteht, ist der Monte Tiberio auf Capri, auch eine Art «Zauberberg».

Herling lässt in dieser Erzählung zwei Positionen gegeneinander antreten, denen für sein eigenes Leben höchste Relevanz zukommt. Die Jahre 1940 bis 1942 verbrachte Herling in sowjetischen Gefängnissen und Lagern. Später kämpfte er am Monte Cassino und blieb nach dem Krieg zunächst in Rom, nahm für kurze Zeit Wohnsitz in London und liess sich nach der Heirat mit Benedetto Croces Tochter Lidia schliesslich in Neapel nieder. Der Entschluss, im Westen zu bleiben, kann Herling nicht leichtgefallen sein: Gerade für einen Polen, dem das Kriegsende nicht die Befreiung seiner Heimat, sondern ein neues totalitäres Regime gebracht hat, steht die Emigration immer unter dem Verdacht des Quietismus.

Während das Raffinement der Erzählung «Der standhafte Fürst» in einer glanzvollen Dialogführung liegt, weist «Das venezianische Porträt» eine höchst intrikate Konstruktion auf. Die vorgeschobene Naivität des Erzählers verdeckt eine Vielschichtigkeit des Geschehens, die sich dem Leser erst auf den zweiten Blick erschliesst. Die Handlung ist einfach: Ein polnischer Offizier, der während des Kriegs in Venedig Station macht, wird im Haus einer Gräfin einquartiert. Mit ihr verbindet ihn seine Leidenschaft für die Malerei, besonders für die Porträtkunst Lorenzo Lottos. Im Atelier der Gräfin befindet sich ein Bild ihres Sohnes, das ihn mit engelhaften Zügen zeigt. Später erblickt der Ich-Erzähler zufällig das Gesicht des aus dem Krieg heimkehrenden Sohnes: eine erstarrte Fratze mit glühenden Kohlen anstelle der Augen. Nach dem Krieg taucht in Venedig ein bisher unbekannter Lotto auf, der von der Gräfin sorgfältig restauriert wird. Der polnische Offizier sieht dieses Bild auf einer Ausstellung und erkennt im Porträt sogleich den Sohn der Gräfin, allerdings mit einem idealisierten Gesicht. Als Zweifel an der Echtheit des neuentdeckten Bildes aufkommen, gibt die Gräfin ohne Notwendigkeit die Fälschung sofort zu.

In der Künstlernovelle «Das venezianische Porträt» gehen traditionelle und innovative Ele-

mente eine pikante Verbindung ein. Der romantische Kern der Erzählung liegt darin, dass die offenkundige Fälschung – die Nachahmung Lottos – eine tiefergreifende Fälschung – die Verklärung des Sohns – verbirgt. Über dieser Konstruktion blitzt eine moderne Pointe auf: Herlings Erzählung ist selbst ein Remake! Auch hier gibt der Autor seine «Fälschung» ohne Not preis. Zweimal weist Herling auf die Ähnlichkeit seiner Geschichte mit Henry James' «The Aspern Papers» hin: In beiden Erzählungen wird die verfallende Schönheit Venedigs zur Signatur für ein Geschehen, in dem sich die Trias Wahr/Schön/Gut aufspaltet. Dass eine solche Absage an das klassizistische Ideal aber vollendete Kunstwerke hervorbringen kann, gilt sowohl für das Porträt der Gräfin als auch für Herlings eigene Erzählung.

Fragilität der Wirklichkeit

Herling verfügt über ein Sensorium für die Fragilität der Wirklichkeit. Die Echtheit der Dinge gilt ihm deshalb nicht als Garant für die Wahrheit. Ihren literarischen Ausdruck hat diese Überzeugung in der Novelle «Der Ring» gefunden. Herling schildert hier die Tat eines Kirchenräubers, der aus dem Grab eines Bischofs einen wertvollen Ring entwendet. Bald darauf verschwindet der Ring spurlos. Ist er falsch oder echt? Hat er überhaupt existiert? «Rätselhaft funkelt er in der Dunkelheit, ob nun wirklich oder fiktiv, echt oder falsch. So ist der Gang der Welt, ohne dieses Funkeln würde sie ins Nichts absinken.» Herlings Interesse wird nicht von der in Karat wägbaren Qualität des Rings in Anspruch genommen, sondern von seiner narrativen Potenz.

Gewissermassen als realisierte Metapher tritt dasselbe Prinzip in der Erzählung «Die silberne Schatulle» auf. Dem geheimnisvollen Gegenstand wohnt hier tatsächlich eine Geschichte inne, und zwar in der Form eines Manuskripts, das im doppelten Deckel der Schatulle versteckt ist. Allerdings zerfällt die Handschrift ausserhalb ihres schützenden Aufbewahrungsortes, bevor sie der Erzähler lesen kann. Es bleiben nur einzelne

Fragmente, aus denen sich eine Geschichte rekonstruieren lässt. «Die silberne Schatulle» kann mithin als Erzählung über den literarischen Schaffensprozess gelesen werden: Ein Gegenstand fesselt die Aufmerksamkeit des Autors, die Phantasie beginnt ihr Gedankenspiel, das aber verlorengeht, wenn es nicht sofort festgehalten wird.

Was sich im «Ring» und der «Silbernen Schatulle» als Gestaltungsprinzip andeutet, wird im Untertitel der Erzählung «Der Friedhof des Südens» zum Gattungsmerkmal erhoben: «Eine offene Erzählung». Der geheimnisvolle gleichzeitige Tod eines italienischen Friedhofgärtners und einer Deutschen, die das Grab ihres gefallenen Gatten besucht, findet keine Auflösung. Herling verzichtet auf eines der ersten Vorrechte eines Autors: die uneingeschränkte Verfügungsgewalt über das eigene Phantasiegebilde, die selbstverständlich auch die Abrundung des erzählten Geschehens einschliesst. «Der Friedhof des Südens» endet mit einer Apologie der Offenheit: Vorfälle, die keine endgültige Lösung aufweisen, beschäftigen die Phantasie der Menschen viel länger und nachhaltiger als eine «Anhäufung sonderbarer Banalitäten». Nicht nur das: Sie wirken auch lebensechter. Allerdings zeigen sich viele Leser irritiert von der Aura gesteigerter Authentizität, mit der Herling seine Erzählungen umgibt. In einem Interview berichtet Herling, dass ihm bereits Anfragen eingegangen sind, ob man das Grab der Gräfin aus dem «Venezianischen Porträt» besuchen könne.

Gerade der «Möglichkeitssinn» (Musil), der Herlings Erzählungen auszeichnet, macht sie zu Dokumenten eines komplexen menschlichen Erlebens, das sich nicht auf ein *Stimulus-response*-Modell reduzieren lässt. Herlings Erzählungen verankern oft nur gerade ihren Ausgangspunkt in der Realität und treten dann ihre Reise in das Reich des Möglichen an. An welcher Stelle genau der Übergang von Wahrheit zu Dichtung geschieht, bleibt Herlings Geheimnis. Aber das macht nichts.