

**Nr. 202**

Lucette ter Borg

**Historische Fiktion –  
Ein parasitäres Genre?**

**2013**



## **Inhalt**

Vorwort	5
Lucette ter Borg: Historische Fiktion ...	7
Die Autorin	27



## VORWORT

Die niederländische Schriftstellerin und Journalistin Lucette ter Borg war im Juni 2012 Gastautorin des Instituts für Niederlandistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihr Besuch wurde durch die finanzielle Unterstützung des Nederlands Letterenfonds ermöglicht. Lucette ter Borg hielt den für die Gastautoren und -autorinnen im Rahmen ihres Oldenburger Aufenthaltes traditionellen Poetik-Vortrag in niederländischer Sprache. Der Text des Vortrags wurde von Studierenden der Oldenburger Niederlandistik ins Deutsche übersetzt.

Ter Borg sprach am 13. Juni 2012 über den historischen Roman, eine Gattung, der sie auch ihre Romane *Das Geschenk aus Berlin* und *Fallkraut* zurechnet. In diesen beiden Werken versucht sie, „mit dem Mittel der Fantasie Zugriff auf eine Vergangenheit zu erhalten, die sich der empirischen Wahrnehmung entzieht“. Im Falle Ter Borgs ist diese Vergangenheit zugleich die Geschichte ihrer Familie, die aus dem Sudetenland stammt, und einer Vergangenheit, die zu Hause verschwiegen wurde. Erst im Laufe der Zeit hat sich die Autorin für Romane anstelle von „Nonfiction“ entschieden. Dass Fiktion paradoxerweise wahrhafter als Journalismus oder Historiografie wirken kann, erfuhr sie von Mitgliedern ihrer Familie, die angesichts der fiktionalen Romane teilweise schockiert reagierten. Gerade in solchen Reaktionen offenbart sich „die Macht des Romans“.

Oldenburg, im August 2013

Sabine Doering



**LUCETTE TER BORG***Historische Fiktion – Ein parasitäres Genre?*

Zunächst möchte ich Sie, die Dozenten, Mitarbeiter und Studierende des Instituts für Niederlandistik der Universität Oldenburg herzlich willkommen heißen und Ihnen danken. Es ist mir eine Ehre, hier eingeladen zu sein. Nicht nur, weil mir Schriftsteller vorangegangen sind, die ich sehr bewundere. Ich denke an Gerbrand Bakker, der im Jahr 2006 mit seinem ebenso poetischen wie melancholischen Roman *Boven is het stil* (dt. *Oben ist es still*) seinen Durchbruch feierte. Gerbrand, so erfuhr ich von Prof. Dr. Ralf Grüttemeier, hielt hier im letzten Jahr einen für ihn typischen, provokanten Vortrag über seine Allergie gegen jedwede Form der Poetik, worüber Sie doch hier im Seminar mit ihm sprechen wollten.

Außerdem – und das wird Sie vielleicht verwundern als Einwohner dieser „kleinen Großstadt“, die von spärlich bewohntem Umland umgeben ist – hat Oldenburg einen Namen, der schon seit meiner Kindheit einen magischen Klang auf mich ausübt. In Oldenburg wird nämlich schon jahrhundertlang eine der besten Pferderassen der Welt gezüchtet: der Oldenburger. Oldenburger, das wissen Pferdeliebhaber wie Sie und ich, gehören zu den besten Reitpferden, die es gibt. Sie sind groß, stark, vielseitig und elegant. Im Laufe der dreihundert Jahre, die diese Rasse nun schon existiert, haben sich diese Pferde wie Chamäleons den Ansprüchen der Menschen angepasst. Sie haben genug Muskelkraft, um die lehmigen Äcker rund um Oldenburg zu pflügen, sie scheuen nicht, wenn ein klappernder Karren mit Milchkannen hinter sie gespannt ist, sie gewinnen internationale Wettbewerbe mit den besten Dressurreitern auf ihren Rücken. Ihr Charakter besticht durch Urvertrauen. Der Oldenburger ist ein sensibles, mutiges und freundliches Pferd.

Jeder kleine Pferdenarr wünscht sich einen Oldenburger. So auch ich. Denn ja, ich bin ein Pferdenarr, wie man so sagt. Bereits mit zwei Jahren „lese“ ich Pferdebücher, das soll heißen:

Auf alten Fotos sieht man mich konzentriert auf Bilder mit Märchenpferden starren, die mit Koffern auf Reisen gehen, in Heißluftballons über die Erde schweben und mit Taucherbrillen in Meerestiefen hinabsteigen. Lange Zeit steht ein Pferd ganz oben auf meinem Wunschzettel zu meinem Geburtstag, zu Nikolaus oder zu Weihnachten. Als ich sechs Jahre alt werde, schicken mich meine Eltern zum Reitunterricht bei einem ehemaligen Soldaten.

Herr de Ridder, so heißt der Mann in Uniform, war Kavallerist und wurde in der klassischen deutschen Dressurkunst ausgebildet. Er steht in der Mitte der Reithalle, aber anstatt uns Kindern Unterricht zu geben, philosophiert er munter über die große Verantwortung, die auf eines Menschen Schultern lastet, wenn er die Sorge für ein Tier (oder einen anderen Menschen) trägt. Wir hopsen in der Zwischenzeit mit extrem kurzen Steigbügeln auf viel zu großen Pferden um ihn herum. Und krampfhaft versuche ich, in den Kurven nicht herunterzufallen.

„Junge Dame“, sagt Herr De Ridder, während ich mit unbeholfenen Beinbewegungen versuche, mein Pferd vom Schritt in den Trab zu bewegen. „Sie reiten auf einem Oldenburger. Und ein Oldenburger ist nicht einfach nur ein Pferd. Dieses Pferd trägt eine lange Geschichte mit sich, eine Tradition der Züchtung der Allerbesten. Vor dieser Tradition müssen Sie Respekt haben, sich verneigen.“

Ich weiß noch, wie ich mich als Sechsjährige fühlte: wie ein Floh, ein Zwerg auf den Schultern einer Oldenburger Riesin, die nach eigenem Gutdünken in der Reithalle ihre Runden dreht. Erst viel später, als ich an der *Universiteit van Amsterdam* Philosophie studierte, sollte ich darin in etwa eine Nachfolge der christlichen Denker des Mittelalters erkennen, die sich selbst als so armseelig klein empfanden, verglichen mit ihren Vorgängern aus der klassischen Antike. Wie sahen sie sich selbst im Vergleich zu Plato und Aristoteles? Als Kopisten, in der Tat als Zwerge auf den Schultern von Riesen.

In den Fächern Geschichte, Philosophie und Kunstgeschichte, in denen ich Seminare besuchte, konnte ich praktisch anwenden, was mir der Ex-Soldat in einer staubigen Reithalle irgendwo im



Grenzgebiet zwischen den Niederlanden und Belgien erzählt hatte: Habe Respekt vor der Geschichte, habe Respekt vor der Tradition, ob es nun die Tradition eines Tieres, eines Menschen, eines Gedankens oder eines Landes ist.

Und so komme ich dann über einen Umweg zum Thema der Lesung, die von „Historischer Fiktion“ handeln soll. Mit der nachgestellten Frage: „Ein parasitäres Genre?“ Um diese Frage beantworten zu können, muss ich zuerst erklären, wie ich zur Wahl des Themas für diesen Vortrag gekommen bin. Ich werde dafür meine beiden Romane *Het cadeau uit Berlijn* (2004 erschienen, dt. *Das Geschenk aus Berlin*) und *Valkruid* (dt. *Fallkraut*) aus dem Jahre 2011 als Leitfaden benutzen. Allerdings werde ich auch aus den Werken anderer Autoren schöpfen.

Meine Erfahrungen nach dem Erscheinen meines ersten Romans *Het cadeau uit Berlijn* ließen mich im Umgang mit Quellen noch vorsichtiger werden, als ich es durch meine Arbeit als Journalistin und Kunstkritikerin ohnehin schon war. Grund dafür waren die bösen Reaktionen von zwei der in Deutschland lebenden Verwandten, die ich für mein Buch ausfindig gemacht und lange befragt hatte. Natürlich gilt für ein Buch, das sich auf historische Fakten beruft, dasselbe wie für einen Zeitungsartikel: Fakten müssen wahr sein, sie müssen *gecheckt*, am besten sogar doppelt *gecheckt* werden. Wer einen Artikel, einen Roman, ein Sachbuch über die Zwischenkriegszeit schreibt, kann seinen oder ihren Protagonisten nie einen Brief mit einem Kugelschreiber schreiben lassen, schlichtweg deshalb, weil diese Art Stift zu jener Zeit noch nicht existierte. Ebenso ist es nicht möglich, in einem Roman über Geigenmusik in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts den italienischen Virtuosen Niccolò Paganini noch eine seiner *Caprices* zum Besten geben zu lassen. Paganini war da nämlich bereits lange verstorben.

Mit anderen Worten: Die Fakten müssen stimmen, auch in Romanen. Ansonsten geht die Glaubwürdigkeit verloren. Man fühlt sich als Leser nicht ernst genommen – selbst, wenn man weiß, dass das, was man liest, Fiktion ist. Aber auch damit ist die Sache noch nicht erledigt.

*Het cadeau uit Berlijn* und *Valkruid* sind Romane. Das bedeutet, dass sie ausgedacht sind. Es sind Verdichtungen der Realität. Es sind Bücher, die aus der Sicht von einer oder zwei Personen geschrieben sind. In *Het cadeau uit Berlijn* spielt der betagte Andreas Landewee die Hauptrolle. Er ist ein ehemaliger Gutsverwalter, tätig in Böhmen und später in Deutschland, der nach dem Tod seiner zweiten Frau beschließt, im hohen Alter noch in die Wildnis British Columbias auszuwandern, um dort ein neues, vom Menschen unberührtes Paradies zu erschaffen. In *Valkruid* sind es die zwei Schwestern Sigrid und Valentine, die eine professionelle Violinistin, die andere Pianistin. Die Schwestern sind weit über sechzig und fahren zum ersten Mal seit langer Zeit wieder gemeinsam in den Urlaub.

Um diese Hauptpersonen herum spielt sich die Geschichte ab. *Het cadeau uit Berlijn* und *Valkruid* umfassen – durch den Einsatz von Flashbacks, durch die Dialoge, aber auch durch die Komposition – einen langen Zeitraum. Dieser Zeitraum erstreckt sich von ungefähr 1880 bis 1980, eine Periode, die der in Ägypten geborene, jedoch in Deutschland und Großbritannien aufgewachsene und ausgebildete Historiker Eric Hobsbawm so treffend als „*an age of extremes*“ beschrieb.

Ich bin fasziniert vom zwanzigsten Jahrhundert, dem *age of extremes*. Es ist im letzten Jahrhundert so viel verschwunden, so viel vernichtet, ausgelöscht, umgesiedelt, verbannt, so viel dem Erdboden gleich gemacht und vergessen worden. Keine andere Zeit in der Geschichte des Westens, so behauptet Hobsbawm, ist so pechschwarz, durch die Fehlschläge des Kommunismus, des Kapitalismus und des Nationalismus – mit so verheerenden Opferzahlen als Folge.

Das zwanzigste Jahrhundert, so meine Erfahrung, erscheint erst seit kurzem vorbei, erscheint zugänglich, erscheint bekannt und modern. Aber nichts entspricht weniger der Wahrheit.

Im Jahre 1936 feiert Charlie Chaplins Meisterwerk *Modern Times* in Amerika Premiere. Als *Modern Times* herauskommt, steht die Welt vor ihrem Zusammenbruch. Es herrscht eine globale Krise: Banken kollabierten, Millionen Menschen mussten zusehen, wie sich ihre Ersparnisse in Luft auflösten. Aber es dämmert eine

neue Zeit, in der das Leben des modernen Menschen vereinfacht werden sollte. Schnelle industrielle Hilfsmittel mit merkwürdigen technologischen Kniffen rücken ins Blickfeld. Chaplins „moderne Zeiten“ sind zutiefst doppeldeutig: Sie gehen schwanger mit Kriegsrhetorik und Untergangsstimmung, und zugleich strahlen sie Hoffnung auf eine glänzende Zukunft aus.

*Modern Times* drückt auch etwas Anderes aus: Der Film kritisiert in einer humorvollen Art und Weise die amerikanische Gesellschaft und ihren Hang zur Standardisierung in den Jahren der Weltwirtschaftskrise. Daneben stellt der Film das bloß, was ich das ultimative Paradox der Moderne nenne: Sobald ein Phänomen für modern erklärt wird, ist es schon wieder überholt. Modernität ist nichts, für das man sich entscheidet: Sie überkommt einen, man jagt ihr nach, aber sobald man Modernität „besitzt“, entwischt sie einem schon wieder. Der einzige Weg, um das Phänomen Moderne in den Griff zu bekommen, besteht in der Analyse, dem Kategorisieren und nicht zuletzt dem Erzählen von Geschichten. Genauso ist es meiner Meinung nach mit der Geschichte. Je mehr man untersucht, desto näher und bekannter erscheint sie einem. Aber diese Nähe ist trügerisch.

Meine beiden Romane *Het cadeau uit Berlijn* und *Valkruid* sind Versuche, mit dem Mittel der Fantasie Zugriff auf eine Vergangenheit zu erhalten, die sich der empirischen Wahrnehmung entzieht. Die Lebenswege der Hauptpersonen sind durch politische und persönliche Fehlschläge geprägt, durch Rätsel, Geheimnisse, Angst vor Einsamkeit und Verlust. Ihr Charakter hat mitten im politischen Chaos und der Kriegsgewalt Gestalt angenommen. Welche Entscheidungen haben sie getroffen? Wie dachten sie über Liebe, über Kinder, über Familienverhältnisse, über einander? Was bedeutet es wirklich, Sorge für den anderen zu tragen – und bedeutet dies zu jeder Zeit absolute Aufopferung?

Um zu erzählen, wie ich zum Schreiben dieser Romane kam, muss ich zunächst ein Stückchen zurück, nochmals in meine Jugend. Denn der Startpunkt dieser zwei Bücher war ein schwarzes Loch, gefüllt mit *Nicht-Wissen*. Ich bin in einem kleinen Dörfchen im Süden der Niederlande aufgewachsen. Bei uns zuhause waren früher die traurigsten Tage des Jahres die Tage um *Doden-*

*herdenking* (in etwa dem Volkstrauertag vergleichbar) und *Bevrijdingsdag*, dem Tag der Befreiung von der deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg, am vierten und fünften Mai. In den Wochen davor trafen meine Schwester, mein Bruder und ich meinen Vater oft weinend an. Warum er weinte, konnte oder wollte er nicht sagen.

Was macht man als Kind, wenn man seinen Vater weinen sieht? So etwas darf nicht sein, so fühlt es sich an. Das ist bedrohlich. Es flößt einem Angst ein. Als Kind will man vor allem, dass der Schmerz seiner Eltern und die schwierige Situation so schnell wie möglich vorübergehen. Weg und nie wieder gesehen. Bei uns zuhause waren selten Leute zu Besuch. Mein Vater sagte meistens: „Leute haben hier nichts zu suchen.“ Mein Vater hatte keine Freunde, er war Mitglied in keinem Verein, er hatte keine Brüder oder Schwestern. Wohl aber hatte mein Vater eine Mutter, meine Oma. Sie wohnte am anderen Ende der Niederlande, in einem Dorf, ebenso klein wie das, in dem wir wohnten. Ab und zu kam sie zu Besuch oder wir unternahmen zu ihr eine vierstündige Autofahrt, bei der uns Kindern immer schlecht wurde.

Meine Oma war für uns Kinder eine eigenartige Frau. Sie trug merkwürdige Kleidung. Blusen, die tief dekolletiert waren und die ich später als Dirndl kennenlernte. Sie sprach in einer unverständlichen Art „Niederländisch“. Dieses „Niederländisch“ stellte sich später als Deutsch heraus. Meine Oma zeigte ihre Liebe zu uns Kindern durch Geld. Für alles gab sie uns Geld, selbst für die Klavierstunden, die sie uns gab. Denn sie war eine Pianistin. Woher meine Oma kam, wusste ich nicht.

Bis sie – als ich 15 Jahre alt war – krank wird und stirbt. Mein Vater lässt ihren Leichnam aus dem Dorf, in dem sie wohnte, überführen und begräbt ihn in unserem Dorf in Brabant. Ich weiß noch, dass ich auf dem Grabstein meiner Oma ihren Geburtsort stehen sehe: Sonnenberg. Ich frage, wo Sonnenberg liegt. Mit einer abweisenden Geste antwortet meine Mutter: „Irgendwo im Erzgebirge, in der Tschechoslowakei. Weit, weit weg von hier. Aber das Dorf gibt es nicht mehr. Das Haus steht nicht mehr. Sie haben dort alle Berge abgetragen und den Rest mit Dynamit weggesprengt. Jetzt gibt es dort nur noch Kohleminen. Alles futsch. Alles kaputt, schmutzig und tot.“

Ich erinnere mich an ein intensives Gefühl des Mitleids für meine Oma. Dass sie so weit von ihrem Geburtshaus entfernt begraben wurde, an einem Ort, an dem niemand sie kennt, außer ihrem Sohn, der sich eigentlich nicht um sie schert. Und ich erinnere mich an eine Neugierde nach dem verschwundenen Land meiner Großmutter.

Ein Jahr vergeht. Ich werde sechzehn. An einem Abend rufen mich meine Eltern nach unten. Mein Vater hat, so sagt er, ein „großes Geheimnis“ zu erzählen. Ich darf es niemandem verraten. Es ist ein Familiengeheimnis. Ich muss es schwören.

Mein Vater erzählt, dass sein Vater, der Opa, den ich nie gekannt habe, weil er Jahre vor meiner Geburt gestorben ist, im Zweiten Weltkrieg zur NSB [*Nationaalsocialistische Beweging*, ehemalige niederländische nationalsozialistische Partei] gehörte. Mein Opa ist Parteimitglied der Bewegung gewesen, die die deutsche Besetzungsmacht unterstützte. Mein Opa ist an der Spitze der braunen Kolonnen durch Overijssel marschiert. Mein Opa hat Menschen angezeigt, die gegen die deutsche Besatzung waren.

Mein Vater ist als Kind, während und nach dem Krieg, aus der Schule geekelt und bedroht worden. Er schloss keine Freundschaften, denn als Kind eines Mitglieds der NSB war er gebrandmarkt. Sie würden ihn sicher finden, nach dem Krieg, und töten – das sagten sie ihm. Deshalb, so denke ich heute, ist mein Vater aus seiner Heimat geflüchtet. Deshalb hat er sich nach dem Studium in Amsterdam für einen Ort entschieden, der so weit wie möglich entfernt von seiner alten Heimat liegt. Immer, auch in Brabant, hat er Angst, Menschen von früher zu begegnen. Als wir ihn als Kinder bitten: „Erzähl uns eine Geschichte von früher“, geht es immer darum, wie sein Vater ihn schlägt und bestraft.

Mein Vater bricht nach dem Krieg mit der Familie seiner deutschsprachigen Mutter. Den Verwandten, die noch in Tschechien, Deutschland, Amerika und Kanada leben, schreibt er schlichtweg, dass er keinen Kontakt mehr mit ihnen wünscht. Die Geschenke, die sie ihm schicken, sendet er ungeöffnet zurück. „Was soll ich mit dem Zeug?“, sagt er.

Es wird Sie vielleicht nicht überraschen: An meinem 18. Geburtstag bin ich glücklich, dass ich die Atmosphäre von ersticktem Leid und Argwohn hinter mir lasse. Ich gehe zum Studieren nach Amsterdam. Dort kann ich meine Vergangenheit abschütteln. Vergessen. Ich wohne in einer Stadt, in der niemand aus Brabant mich kennt, niemand sagt: „Oh, bist du eine der ter Borgs?“ und dann verächtlich guckt, weil „die ter Borgs“ an Karneval nie mitschunkeln.

In Amsterdam soll alles anders werden. Dort findet das echte Leben statt. Da werden Freunde sein. Neue Ideen. Politische Manifeste. Selber Kochen. Diskussionen während der Seminare. Hausbesetzerunruhen. Gestohlene Fahrräder. Auf Reisen gehen, nur mit einem Rucksack durch Europa trampeln, hitzige Redaktions-sitzungen. Da wird einem die Welt offen stehen. Nach meinem Geschichtsstudium möchte ich über ein Thema aus der Wissenschaftsgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts promovieren. Aber weil ich nicht am Warburg Institut – einem berühmten interdisziplinären Renaissance-Institut in London – zugelassen werde, beschließe ich, für das *NRC Handelsblad*, eine mit der FAZ vergleichbare Zeitung, zu arbeiten. In dieser Zeit – Ende der Achtziger – geht das noch ziemlich einfach. Ich rufe bei der Zeitung an und als der diensthabende Chef hört, was ich studiert habe, sagt er: „Oh Geschichte? Dann komm mal bei mir in der Kunstredaktion vorbei. Hast du eine Idee für einen Artikel?“ Und so beginnt es.

Ich beginne mit dem Schreiben von Kritiken über alte Kunst – zunächst als freie Mitarbeiterin, danach mit einer Festanstellung. Das sechzehnte Jahrhundert dehnt sich bei mir allmählich enorm aus: Es geht zurück in die Zeit der Römer und was sie an archäologischen Spuren in den Niederlanden hinterlassen haben. Und in die andere Richtung: In die Zeit Rembrandts und Vermeers, über die Romantik Caspar David Friedrichs zu den Wasserlilien und Heuhügeln Monets. Und über den Impressionismus ist der Schritt in die Moderne nur noch ein sehr kleiner. Das zwanzigste Jahrhundert und seine Kunst erscheint als ein ebenso merkwürdiger Zeitraum, um darüber zu schreiben, wie schon zuvor das sechzehnte Jahrhundert. Ich entwickle mich als Kunstredakteurin der Zeitung. Ich spezialisiere mich auf Wissen-

schaftsjournalismus, schreibe lange, auf intensiver Archivrecherche basierende Artikel über die dubiose Zurückgabe der von der deutschen Besatzung geraubten, niederländischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg. Ich besuche die Biennalen in Venedig und Berlin, schreibe große Reportagen, interviewe Künstler, Museumsdirektoren, Kulturpolitiker. Ich fliege ebenso schnell nach Los Angeles für eine Besprechung einer Übersichtsausstellung des amerikanischen Videokünstlers Bill Viola, wie ich in die Abgründe der Kunstmafia in St. Petersburg eintauche.

Aber nach einiger Zeit, so mit Mitte dreißig, beginnt es an mir zu nagen. Wie entwickle ich meinen Schreibstil eigentlich noch weiter, frage ich mich. Ich habe so ziemlich alles getan, was man für eine Zeitung machen kann – ich schreibe Leitartikel, Miniberichte, Rezensionen, „lange Lullappen“ (lange Labereien) wie der inzwischen verstorbene Hochschullehrer für Literatur Kees Fens meine essayistischen Artikel nannte. Ich weiß, was man machen muss, um im Zeitungswesen anerkannt zu werden. Ich weiß, was eine Redaktion will, wie man ein Stück anfangen muss und wie es zu enden hat. Und wie man dafür sorgen kann, dass Menschen gefesselt weiterlesen und denken: Wow, diese Ausstellung – da muss ich hin.

Wie befriedigend ist es, wenn man alles im Griff hat?

Es ist um meinen dreißigsten Geburtstag herum, als es anfängt, an mir zu nagen. Das Gefühl, das ich eigentlich als sechsjähriges Kind schon habe, während ich auf dem gutmütigen Oldenburger Pferd reite: dass ich Bücher schreiben will, Erzählungen, in denen etwas geschieht, das spannend ist und nicht brav, so wie die meisten Kinderbücher, die ich lese.

Zu gleicher Zeit wächst die Idee, das Verlangen, das viele Menschen, die etwas älter sind, kennen: das Verlangen zu wissen, wo man herkommt. Wo liegen meine Wurzeln?

Ich beschließe, mich auf meine Herkunft zu stürzen, weil ich wissen will, wo genau ich wirklich suchen muss.

Es ist so, wie es der russische Autor Abram Terz, das Pseudonym von Andrei Sinjowski, in seiner Erzählung *Ijzel* (dt. *Glatteis*) schildert: „Ein großer Teil der Bücher [sind] in die Zukunft geworfene,

an Geschehenes mahrende Briefe [...]. Postlagernde Briefe mangels genauer Adresse. Versuche, nachträglich Beziehungen zu sich selbst und seinen früheren Verwandten und Freunden herzustellen, die leben und sich nicht erinnern, daß sie Verschollene sind.“ Ich will nach den „Verschollenen“ suchen, von denen Terz spricht. Ich möchte den „Kontakt mit mir selbst“ wieder herstellen. Ich erzähle meinen Eltern von meinen Plänen. Ich will die Familie meines Vaters aufspüren. Wo kommen sie her? Was haben sie getan? Wer sind sie? Wollen sie mir bei der Suche nach Familienmitgliedern helfen? Zu meiner Verwunderung ist mein Vater damit einverstanden, obgleich er mich vor der Familie Augustin, so lautet der Mädchenname meiner Oma, warnt. „Die ist komplett verrückt“, sagt er. „Ach Pa“, antworte ich, „welche Familie ist nicht komplett verrückt?“ Ich bekomme die Adresse eines Neffen, der auch in den Niederlanden wohnt. Von diesem Neffen ausgehend breitet sich die Suche aus. Es gibt noch eine alte Cousine in Würzburg, einen Neffen in Bayern; ein anderer Neffe wohnt in den Vereinigten Staaten, ein weiterer in Kanada. Ich schreibe ihnen. Erkläre ihnen, dass ich auf der Suche nach der Geschichte meiner Familie bin, welche auch die ihre ist. Ich möchte sie gerne kennen lernen und mit meinem Notizblock, Fotos und Ansichtskarten vorbeikommen.

Von dort aus geht es weiter: Ich vertiefe mich in die Geschichte der Sudetendeutschen – des deutschsprechenden Volksteils, der in Böhmen so lange tonangebend war –, ich grabe mich ein in die Archive in den Niederlanden, in Deutschland, in Russland und Tschechien. Dies ist, was ich finde: Meine Oma stammt aus einer Familie von herumreisenden Musikern. Ihre Eltern – meine Urgroßeltern – sind in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Sonnenberg geboren, einem Fleckchen Erde, das – anders als meine Mutter mir damals am Grabe meiner Oma erzählte – noch immer existiert, das heutzutage jedoch Výsluní heißt und tatsächlich im durch Umweltverschmutzung verseuchten, tschechischen Erzgebirge liegt. In der Nähe der Stadt Komotau, ungefähr sechzig Kilometer entfernt von Dresden. Dort haben meine Urgroßeltern ihren festen Platz, ihre Sommerresidenz, könnte man sagen. Es ist ein großes Haus, auf der einen Seite mit Aussicht auf die Berge, auf der anderen Seite auf



die böhmische Talebene, die bis nach Prag reicht. Das Leben im Erzgebirge ist hart und entbehrungsreich. Die Bewohner müssen irgendwie ihr tägliches Brot verdienen – und sie tun es mit Musik. Böhmen entwickelt sich im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zu einem Zentrum der Musikalität: zum Konservatorium Europas. Auch zu Zeiten meiner Großmutter und ihrer Eltern leben in der Gegend noch ungewöhnlich viele Musiker und Instrumentenbauer. Aus dem Holz der Nadelbäume, die in den kalten Bergen wachsen, werden die besten und stabilsten Instrumente – Klaviere und Geigen – gebaut. Auch das „Geschenk aus Berlin“ – ein Bechsteinflügel aus Berlin – ist aus den Bäumen der böhmischen Wälder gefertigt.

Meine Urgroßeltern gründen ein klassisches Orchester, mit dem sie in der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie herumreisen. Die Monarchie erstreckt sich auf das Gebiet von Mostar und Sarajevo im ehemaligen Jugoslawien bis weit nach Galizien und die Ukraine. Meine Urgroßeltern und meine Oma betrachten das Habsburgische Wien als die Hauptstadt ihres Landes. Sie wurden in einem Land geboren, das man heutzutage Tschechien nennt, das jedoch vor einem guten Jahrhundert noch durch und durch Österreich war. Während der Tourneen, die meine Urgroßeltern unternehmen, werden Kinder geboren. Der älteste Bruder meiner Oma wird im heutigen Dnjepropetrowsk geboren. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts heißt es aber noch Jekaterinoslaw. Jekaterinoslaw liegt im Osten der Ukraine, am Ufer des Dnjepr. Die Schwester meiner Oma wird in Odessa geboren, meine Oma, eine Schwester und ihr Bruder in der Sommerresidenz in Böhmen. Alle Mädchen werden zu Musikerinnen ausgebildet: Meine Oma wird Pianistin, eine ihrer Schwestern Violinistin und ihre jüngste Schwester Cellistin. Die Jungen dürfen selbst entscheiden, was sie werden wollen. Der älteste Bruder meiner Oma schreibt sich an der Akademie der Künste in Wien ein, aber dann bricht der Erste Weltkrieg aus und er wird an die Front in Galizien geschickt. Von dort kommt er nie wieder zurück. Sein Leichnam wurde nie gefunden. Meine Oma wird ihren einzigen Sohn später nach diesem Lieblingsbruder benennen, den sie in schlammigen Laufgräben Galiziens verloren hat. Ihr jüngster Bruder wird Waldarbeiter und Gutsverwalter.

Auf einer der vielen Tournées durch Europa begegnet meine Oma in den Niederlanden ihrem zukünftigen Mann. Sie heiratet ihn und zieht nach Overijssel. Deshalb trägt mein Vater den niederländischen Namen ter Borg. Eine ihrer Schwestern, die Geige spielt, folgt dem Vorbild meiner Oma. Auch sie heiratet einen niederländischen Mann und zieht in die Niederlande.

Am interessantesten finde ich das Leben des Bruders meiner Oma: Emil. Ich habe Emil nie gekannt. In *Het cadeau uit Berlijn* bekam ein Mann, der Emil ähnelt, den Namen Andreas.

Emil wurde in Russland geboren – die Unterschrift des letzten Zaren von Russland steht noch auf seiner Geburtsurkunde –, er wuchs in Böhmen auf; nach dem Zerfall des Habsburgischen Reichs erlebte er den Übergang zur Tschechoslowakischen Republik von Tomáš Masaryk mit. Deshalb musste er erfahren, dass der deutschsprachige Teil der tschechoslowakischen Bevölkerung nicht mehr von Natur aus die erste Geige spielt. Er hat die Übernahme der deutschen Truppen von Hitler im September 1938 wie eine Befreiung empfunden, ist nach dem Krieg und der Kapitulation vertrieben worden und hat sich in Deutschland ein neues Leben als Gutsverwalter aufgebaut. Emil hat „the age of extremes“, über das Hobsbawn schreibt, aus nächster Nähe miterlebt.

Was hat er mit dieser Geschichte gemacht? Was denkt er, als in den letzten Monaten des Krieges die Todesmärsche aus den Vernichtungslagern an seinem Haus vorbeiziehen? Urteilt er so, wie mein Vater immer urteilte? Schließt er seine Augen vor dem, was er sieht? Ergreift er Partei?

In den fünfziger Jahren entwickelt Emil im deutschen Langenburg eine obsessive Liebe für eine deutsche Opernsängerin, die während des Krieges ein Schützling Hitlers war. Diese Tilla Briem hat in einer Zeit Karriere gemacht, in der das deutsche Musikleben „entjudet“ wurde. Der deutsche Dirigent Wilhelm Furtwängler – der „Meister des Teufels“, wie die jüdische Philosophin Hannah Arendt ihn nach dem Krieg bezeichnet – entdeckt Briem in den dreißiger Jahren auf dem Konservatorium in Würzburg und nimmt sie mit nach Berlin. Dort sorgt sie an der Berliner Oper und bei den Berliner Philharmonikern für Furore.

Einer ihrer Glanzauftritte ist die Rolle der Solo-Sopranistin im Januar 1942 in Berlin während der Aufführung der *Ode an die Freude* am Ende von Beethovens Neunter Symphonie.

Furtwängler dirigiert das Konzert. Alle Nazigrößen sitzen im Saal, denn die Wannsee-Konferenz, in der über die „Endlösung der Judenfrage“ debattiert wurde, ist gerade abgeschlossen.

Tilla Briem bekommt vom Führer einen Bechstein-Flügel, so sehr bewundert er sie. Sie nimmt den Flügel überall hin mit. Und als Emil sich dann Ende der fünfziger Jahre von seiner ersten Frau trennt und Tilla Briem heiratet, gerät der Bechstein-Flügel – das „Geschenk aus Berlin“ – in unsere Familie.

Nach dem Tod der Sängerin wandert Emil nach Kanada aus. Er ist zu diesem Zeitpunkt schon alt, weit über Siebzig. Zusammen mit seinem Lieblingssohn beschließt er, sich in der Wildnis von Kanada ein neues Paradies aufzubauen. Er nimmt fast nichts mit in die Hütte, die *Cabin*, in der er die letzten Jahre seines Lebens verbringt, bis auf den Bechstein-Flügel, das Familienarchiv und die Musiksammlung seiner verstorbenen Frau.

Mit dieser Geschichte gehe ich zu einem Verlag. Ich erzähle der Verlegerin Eva Cossee, dass ich eine Trilogie schreiben möchte: Der erste Teil soll von einem Flügel handeln. Der zweite Teil von einer Geige. Der dritte Teil von einer Stimme. „Klingt gut“, sagt Eva Cossee nüchtern, „aber schreib erst mal das erste Buch. Dann sehen wir weiter.“

Das Buch – so beschließe ich – muss ein Sachbuch werden. Ein Buch, in dem die Suche nach diesem Emil, seine Einstellung zur Musik, zu seinen Kindern, zu seinen zwei Frauen und zu der politischen Situation um ihn herum im Zentrum stehen sollen. So habe ich meine Recherche begonnen. So werde ich sie auch beenden.

Aber die Praxis entpuppt sich als widerspenstig. Und damit komme ich eigentlich erst zum Thema meiner Lesung: historische Fiktion oder fiktionale Geschichte.

Um sehr konkret zu beginnen: Es gibt einen großen Mangel an Quellen. Um zum Beispiel ein gutes Bild vom Musikleben im späten neunzehnten Jahrhundert und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zu bekommen, muss man sich in die

zigsten Jahrhunderts in Russland zu bekommen – meine Urgroßeltern treten mit ihrem Orchester in den Häusern von Aristokraten und reichen Grundbesitzern auf –, muss ich in die russischen Archive. Zu meinem Erstaunen geht das sehr einfach. Zustimmung wird kurz nach dem Mauerfall problemlos gewährt. Aber was ich antreffe, ist gähnende Leere. Buchstäblich alles, was mit Aristokratie und privatem Eigentum zu tun hat und aus den Jahren bis zur Revolution 1917 stammt, wurde zerstört. Wie viele Tage ich auch suche und forsche, es sind keine schriftlichen Zeugnisse mehr zu finden. Die Geschichte hat ihr Werk sehr brutal verrichtet.

Dann gibt es noch einen zweiten erschwerenden Faktor: Alle noch lebenden Verwandten, mit denen ich spreche, haben eine andere Sichtweise, wenn sie von ihrem Vater Emil erzählen. Wenn der eine sagt, dass er ein Heiliger war, dann bestreitet der andere gerade das. Wenn der eine sagt, dass sein Vater ein grimmiger Nazigegner war, der Juden über die Grenze half, dann sagt der Sohn in Kanada, dass sein Vater ein überzeugter Nazi war, dass auch nach dem Krieg Ex-Nazis bei ihnen vorbeikamen. Das war ziemlich gesellig – sie gingen dann zusammen jagen. Und auch die Tochter des Nazi-Hauptmanns Reinhard Heydrich kam zu ihnen nach Hause. Sie bekam Gesangsunterricht von Tilla Briem. Sie war völlig untalentierte, sagt mein entfernter Cousin.

Mich erstaunt diese lakonische Einstellung gegenüber dem Nationalsozialismus. Mich verwundert dieses totale Nichturteilen. Bei uns zu Hause wurde nicht anders als fluchend und wütend über die deutsche Vergangenheit und über die „moffen“ gesprochen. Aber hier, bei meinen deutschen Familienmitgliedern, ist es die normalste Sache der Welt, dass man mitgemacht hat, dass man mit den Nazis mitgelaufen ist. Es ist so normal, dass es nicht einmal thematisiert wird. Niemand kümmert sich darum. Danke ich jedenfalls.

Ein dritter erschwerender Faktor ist, dass ich während des Schreibens allmählich merkte, wie glücklich ich beim Schreiben von Dialogen werde. Ich genieße den Versuch, mich aus Mangel an primären Quellen in das „wie es gewesen sein könnte“ einzufühlen. Und es schleichen sich auch Dinge aus meinem eigenen Leben und Dinge, die ich um mich herum sehe, in die

Geschichte. Ich merke, dass ich es herrlich finde, Geschichten um historische Geschehnisse herum zu spinnen, Geschehnisse, Gespräche, Erlebnisse zu erfinden. Langsam ändert sich der Charakter des Buches von einem nicht-fiktionalen Projekt hin zu einem literarischen Experiment. Es ist eine Veränderung, die sich anfühlt, als ob ein Mammuttanker auf dem Meer den Kurs ändern muss.

„Damit musst du weitermachen“, sagt mein Redakteur Christoph Buchwald, den einige hier kennen werden, weil auch er, wie einer von vielen, lange Zeit „Kronprinz“ beim Suhrkamp-Verlag war. „Die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ist bekannt“, sagt Christoph, während er an seiner x-ten Zigarre zieht. „Die Geschichte der Sudetendeutschen ist für Niederländer vielleicht nicht so bekannt, aber für Deutsche schon. Geschnittener Kuchen, wie ihr in Holland sagt. Es ist deine Aufgabe als Autorin, deine *eigene* Interpretation von Tatsachen zu liefern, die allgemein bekannt sind. Du musst deuten. Du musst ein neues Licht auf die Thematik von Schuld und Buße werfen, von Liebe und Untreue, von Idealismus und Opportunismus – eine Thematik, die schon jahrhundertealt ist.“

Ich beschließe, einen Roman zu schreiben und kein postmodernes Buch, für das die Maxime gilt: Es gibt viele Perspektiven, aber die Wahrheit wird man nicht zu fassen bekommen. Ich beschließe, der Fantasie Raum zu geben. Ich kann aus historischen Tatsachen lebende Menschen gestalten. Menschen, die existiert haben könnten, aber in Wirklichkeit nie gelebt haben. Ich kann als Autorin Wege betreten, die ich für eine Zeitung nie betreten könnte. Und ich kann aufatmen: Nicht alles muss in diesen zwei Büchern stimmen. Aber gleichzeitig auch wieder schon. Ich reise nach Tschechien und Russland, nach Deutschland und Kanada - und notiere fleißig, wie alles riecht, aussieht und klingt. Wie es ist, wenn man in einer Holzhütte irgendwo in Kanada, weit entfernt von der Zivilisation, hinter einem verstimmten Flügel sitzt, den Hitler einst meiner Großtante schenkte. Hinter mir liegen Stapel von Notenbüchern, Partituren mit darin enthaltenen Aufgaben, Oden und Briefen von Dirigenten wie Herbert von Karajan und Wilhelm Furtwängler an meine singende Großtante. Draußen höre ich die Kojoten in

den Bergen heulen. Der Grizzlybär, der an jenem Morgen die Äpfel vom Baum im Garten gestohlen hat, ist glücklicherweise verschwunden.

*Het cadeau uit Berlijn* und *Valkruid* sind Parasiten der historischen Wirklichkeit. Ich benutze mit Absicht das Wort *Parasit*, weil sich die Romane tatsächlich auf die Geschichte aufstützen, sie benutzen die Geschichte als Sprungbrett, um dort weiterzukommen, wo die Geschichtsschreibung aufhört. Darum sind diese Romane auch als Leitern zu verstehen: Die Holme der Leiter geben dem Objekt eine Grundstruktur, die Sprossen oder Tritte sorgen für das Gleichgewicht. So ist es mit der Geschichte von Emil Augustin und seinen Frauen – diese Geschichte betrachte ich als die Holme einer Leiter. Aber die Sprossen wurden von mir eingebaut, erfunden, verstärkt und auch gestohlen aus Erzählungen Dritter.

Überrascht hat mich dabei, wie viele Empfindlichkeiten die Geschichten berühren. Nicht bei meinem Vater, meiner Mutter, meinem Bruder oder meiner Schwester, aber bei anderen Familienmitgliedern. Mussten sie sich mit so etwas beschäftigen?

In vielen Büchern und Filmen steht im Abspann, in einem Voroder Nachwort: „Handlung und Personen sind frei erfunden. Übereinstimmungen mit noch lebenden oder verstorbenen Personen basieren ausschließlich auf Zufall.“ Der niederländische Autor Arnon Grunberg kehrt diesen Text auf dem Titelblatt seiner Romane gelegentlich provozierend um. Grunberg schreibt dann: „Handlung und Personen in diesem Roman sind nicht erfunden. Übereinstimmungen der Hauptperson dieses Romans mit noch lebenden oder gestorbenen Personen basieren nicht auf Zufall.“

Dasselbe gilt für den amerikanischen Autor David Sedaris. Sedaris ist für seine Bände mit Kurzgeschichten weltberühmt, die von ... ja, von seiner eigenen Familie handeln. Wenn wir Sedaris glauben dürfen, erfindet er nichts selbst. *Alles* in seinen Büchern, jedes amüsante Detail, ist genau so beschrieben, wie es geschehen ist. In dem Band *Dress your Family in Corduroy and Denim*, der 2004 erschienen ist, beschreibt Sedaris seinen Arbeitsprozess anhand eines Beispiels. „Nachdem wir unseren Kaffee

getrunken hatten, fuhren [meine Schwester] Lisa und ich nach Greensboro, wo ich meinen Vortrag hielt. Genauer gesagt, ich las Geschichten über unsere Familie vor. Nach der Lesung beantwortete ich noch Fragen und musste die ganze Zeit daran denken, wie seltsam es war, dass diese wildfremden Menschen so viel über meine Geschwister wussten.“

Sedaris fährt fort: „Um abends einschlafen zu können, muss ich mich selbst verleugnen und mir einreden, dass die Menschen, die ich liebe, ausdrücklich von sich aus das Licht der Öffentlichkeit suchen. [Meine Schwester] Amy macht mit ihrem Freund Schluss und schickt eine Pressemitteilung raus. Paul breitet seine Verdauung regelmäßig in nachmittäglichen Talkshows aus. Ich bin nicht der Kapellmeister, sondern nur der arme Schreiberling mittendrin [...]“

Sind wir, so wie Sedaris sagt, „arme Schreiberlinge“, denen eine Arbeit aufgebürdet wird?

Ich glaube das nicht. Ich denke, dass zwar sehr viele Autoren sich so provozierend und ungerührt wie Arnon Grunberg geben. Aber unter dieser Einstellung lauert der Zweifel, der Zweifel darüber, ob es eigentlich legitim ist, was man tut. Vor Kurzem schlug ich eines meiner Lieblingsbücher auf: *De helaasheid der dingen* (dt. *Die Beschissenheit der Dinge*) des flämischen Autors Dimitri Verhulst aus dem Jahre 2006.

In diesem Buch rechnet Verhulst mit dem Dorf Reetveerdegem aus seiner Jugend ab, mit seinen alkoholkranken und arbeitslosen Onkeln Potrel, Witten und Zwaren, und mit seinem alkoholkranken Vater Pierre, der den jungen Dimitri, ein paar Stunden alt, auf dem Fahrrad entlang der Cafés in Reetveerdegem fährt, um seinen betrunkenen Säuferfreunden den neuen Sprössling zu zeigen. *De helaasheid der dingen* ist ein Roman, der von vorne bis hinten überdreht ist. Die Verwahrlosung des Kindes Dimitri, der unbesorgte, kindliche Spaß der „Onkel“, die eigenwillige, weder Tod noch Teufel fürchtende Oma Verhulst – alles wird in wunderbaren, plastischen Sätzen beschrieben. Man schmeckt beim Lesen beinahe die Schaumkrone des Bieres. Hinter der Schaumkrone versteckt sich die Melancholie von Jacques Brel, der von seinem „flachen flämischen Land“ singt.

Doch fiel mir erst jetzt, beim erneuten Lesen, die Widmung auf, die Verhulst an den Anfang seines Romans setzt: „Zum Gedenken an meine Großmutter, die sich die Schande ersparen wollte und starb, während ich an den letzten Seiten des Manuskripts arbeitete.“ Verhulsts Großmutter, bei der er aufwuchs und die gegen alle Polizeiverordnungen ihre schützenden Hände über ihre Söhne und ihren Enkel hielt, weil sie einfach nicht glaubte, dass ihre Jungs Mist bauen könnten, hätte sich also geschämt. Sie wäre nach dem Lesen unglücklich gewesen. Und das ist es, was Verhulst nicht will, oder jedenfalls: Seine Widmung bringt zum Ausdruck, dass er irgendwie froh ist, dass sie sich bei der Veröffentlichung von *De helaasheid der dingen* nicht schämen musste.

Noch einmal zu David Sedaris. Sedaris' Schwester Lisa hat gerade eine schauerhafte Anekdote erzählt. Sie war in einem Supermarkt. Auf dem Heimweg hört sie hinter ihrem Auto ein schreckliches Gejaule. Während des Einkaufens haben ein paar Rotzlöf-fel einen Hund an ihren Auspuff angebunden. Sedaris fängt an zu lachen, als seine Schwester ihm den Vorfall schildert und in Tränen ausbricht.

„Ich griff“, schreibt Sedaris, „instinktiv zu meinem Notizbuch, doch sie packte meine Hand und hielt mich fest. »Wenn du jemals«, sagte sie, »jemals über diese Geschichte schreibst, rede ich nie wieder mit dir.«“

Worauf Sedaris sagt: „Dein Leben, deine Privatsphäre, dein gelegentlicher Kummer – du machst ganz bestimmt nichts daraus.“

So ist es. Lisa tut sicher nichts damit. Sedaris schon. „Was ist, wenn ich die Geschichte verwende, sie aber einer Freundin zuschreibe?“

Es ist eine Geschichte, eine gestohlene Geschichte. Sedaris ist sich dessen bewusst. Also erzählt er sowohl von der einen Seite – der Parasit bei der Arbeit mit seiner gestohlenen Anekdote, der gestohlenen Privatsphäre –, als auch von der anderen Seite – das Schuldgefühl, das folgt. Er lässt die Geschichte sehr kunstvoll kippen. „Vielleicht sehen wir“, schreibt er, „den gleichen Mann, wie er mitten in der Nacht aus dem Bett steigt, sich am Schlafzimmer seiner Schwester vorbeischiebt und nach unten in die



Küche geht. Das Licht geht an, und wir sehen auf der anderen Seite des Raums einen großen, frei stehenden Käfig, über den ein Tuch geworfen ist. Er nähert sich vorsichtig, zieht das Tuch weg und weckt eine Blaustirnamazone, deren Augen in dem plötzlichen Licht rot leuchten. Durch alles, was bisher geschehen ist, wissen wir, dass der Mann etwas Wichtiges zu sagen hat. Aus seinem eigenen Mund klingen die Worte bedeutungslos, deshalb rückt er einen Stuhl neben den Käfig. Die Uhr zeigt drei, dann vier, dann fünf, und er hockt die ganze Zeit vor dem glänzenden Vogel und wiederholt langsam und deutlich die Worte: »Vergib mir. Vergib mir. Vergib mir.«,

So ist es mir mit meinen beiden Büchern nicht ergangen. Ich habe nicht „Vergib mir, vergib mir“ gefleht. Aber nach *Het cadeau uit Berlijn* wurde ich – sehr naiv vielleicht – überrascht von den Reaktionen von einer Anzahl noch in Deutschland lebender Verwandten. Ich hatte ihnen im Laufe meiner Recherche erzählt, dass das Sachbuch ein Roman werden würde. Das fanden sie schön, hatten sie gesagt. Denn ja – diese wahren Geschichten gehen einem doch sehr nahe.

Aber nun wurden es Romane und sie waren entsetzt. Denn so ein Roman, so stellte sich heraus, konnte einem noch viel näher gehen. In einem Roman standen Fantasien, die sie mir nie zu erzählen gewagt hätten. In einem Roman wurden Frustration, Missgunst, Liebe, die so stark ist, dass sie wie Hass erscheint, erwähnt. In einem Roman erwies sich niemand als Held, sondern jeder war eigentlich schrecklich feige. In einem Roman erkannten sie mehr aus ihrem eigenen Leben als ihnen lieb war.

Eine Cousine ging so weit, dass sie jeden Kontakt mit mir abbrach. Ein Sohn schickte mir wütende Briefe, in denen er jede erfundene Tatsache wieder genau mit der „Wirklichkeit“ in Einklang bringen wollte. Nein, sein Vater hatte das Haus in Deutschland nicht für 350.000 Mark, sondern für 425.000 Mark verkauft.

Ich war am Zweifeln. War ich ein Parasit? War ich mit ihrer Privatsphäre durchgebrannt? Von dem Gedanken ausgehend, dass sie damit doch nichts anfangen würden? Hatte ich ihre Gefühle nicht genügend respektiert? Hatte ich sie abgegrast und kahl

hinterlassen? Hätte ich peinliche Anekdoten weglassen müssen? Bizarre Details zensieren müssen? Nein. Niemals. Sicher nicht.

Denn so muss es sein: Man erfindet etwas, man beschreibt etwas, das man erlebt hat, etwas wovon man gelesen hat, eine Geschichte, die man von jemand anderem gehört hat. Dieser Mischmasch wirbelt einem im Kopf herum und verhakt sich schließlich zu einer Geschichte, einer Anekdote, etwas Erdachtem. Goethe hätte *Die Leiden des jungen Werther* nicht schreiben können, wenn er nicht aus der Wirklichkeit um ihn herum hätte schöpfen dürfen. Thomas Manns *Buddenbrooks*, ein Schlüsselroman über den Aufstieg und Untergang seiner eigenen Familie von Lübecker Kaufmännern, hätte nie in gedruckter Form erscheinen können.

Dass Menschen sich in Erdachtem erkennen, ist großartig. Dass sie sich davor erschrecken – auch. Das ist die Macht des Romans. Alles ist wahr und wirklich, außer dem, was erdacht ist.

## DIE AUTORIN

Lucette ter Borg, geboren 1962 in Amsterdam, studierte an der dortigen Universität Slavistik und historische Pädagogik. Als Kunstkritikerin arbeitet sie für renommierte niederländische Tages- und Wochenzeitungen wie *Vrij Nederland*, *de Volkskrant* und *NRC Handelsblad*. 2002 gründete sie die Stiftung Cinema Zuid, zu deren Aufgaben u.a. die Vermittlung von Filmen für Festivals gehört.

2004 debütierte Lucette ter Borg als Romanschriftstellerin mit *Het cadeau uit Berlijn* (dt. *Das Geschenk aus Berlin*, 2006), für den sie 2005 mit dem Geertjan Lubberhuizen Preis für das beste niederländische Debüt ausgezeichnet wurde. 2008 schrieb sie zusammen mit Michiel Kragten den Roman in Bildern *The Cannonball*. 2011 erschien ihr zweiter Roman *Valkruid* (dt. *Fallkraut*, 2012).