

# literatur für leser

14

1

37. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Yvonne Joeres · Aleatorische Literatur  
als Grenzüberschreitung

Gustav Landgren · Raum und Erinnerung in  
*Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt*

Michael Navratil · Fantastisch modern.  
Zur Funktion fantastischen Erzählens  
im Werk Daniel Kehlmanns

Maren Lickhardt · Pikareskes und  
Pittoreskes in der zeitgenössischen  
Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons  
Roman *Planet Obrist*



PETER LANG  
EDITION

## Inhaltsverzeichnis

### Yvonne Joeres

Aleatorische Literatur als Grenzüberschreitung \_\_\_\_\_ 1

### Gustav Landgren

„Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort.“ Raum und Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt* \_\_\_\_\_ 23

### Michael Navratil

Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns \_\_\_\_\_ 39

### Maren Lickhardt

Pikareskes und Pittoreskes in der zeitgenössischen Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons Roman *Planet Obrist* \_\_\_\_\_ 59

## literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke  
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,  
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
[wilke@u.washington.edu](mailto:wilke@u.washington.edu)

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz  
[cjakobi@uni-mainz.de](mailto:cjakobi@uni-mainz.de)

Erscheinungsweise: 4mal jährlich  
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

## Fantastisch modern Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns

### I. Daniel Kehlmanns Erzählkunst: Fantastik als Zentralkategorie

Kurze Zeit vor der Veröffentlichung von *Die Vermessung der Welt*, jenes Romans, der den damals dreißigjährigen Autor zu einem der erfolgreichsten Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur machen sollte, äußerte sich Daniel Kehlmann in einem Interview über die Möglichkeit literarischer Innovation in der heutigen Zeit:

Ein Weg, den ich noch für gangbar halte [...] ist jener, der im weitesten Sinn auf Ausweitung oder Befragung des Realismus hinausläuft, auf das Spiel mit dem Wirklichen. Das ist die große Revolution, die in Anlehnung an Kafka die lateinamerikanischen Autoren eingeleitet haben.<sup>1</sup>

In *Die Vermessung der Welt* findet die erwähnte „Ausweitung und Befragung des Realismus“, das „Spiel mit dem Wirklichen“ zweifellos statt. Doch diese Formulierungen weisen weit über den einen Roman hinaus, dessen exorbitanter Erfolg das übrige Werk Kehlmanns zu überstrahlen droht. Die Inkohärenzen der Wirklichkeit, die „Realität und ihre Risse“, wie Uwe Wittstock es formulierte,<sup>2</sup> das Fantastische – es sind dies zentrale und beständig wiederkehrende Themen in Daniel Kehlmanns Werk.

Trotz des regen Interesses, das die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren an Daniel Kehlmann genommen hat, steht eine umfassende Untersuchung zum fantastischen Erzählen in seinen Texten bisher aus.<sup>3</sup> Dies mag überraschen, stellt das Fantastische doch eine Zentralkategorie von Kehlmanns Erzählkunst dar; Aussagetendenzen, Ästhetik und literarhistorische Bedeutung von Kehlmanns Werk lassen sich – so die vorangestellte These – ohne eine Mitberücksichtigung des Fantastischen, seiner Herleitung und Funktion nicht befriedigend beschreiben.

Hier greift der vorliegende Beitrag an: Es wird der Versuch unternommen, die Funktion fantastischen Erzählens in Kehlmanns bisherigem Œuvre zu bestimmen. Ziel des Beitrags ist aufzuzeigen, dass dem Fantastischen im Werk Daniel Kehlmanns trotz der Fülle seiner unterschiedlichen Erscheinungsformen eine einheitliche Funktion zukommt: Es fungiert als ein Verunsicherungsfaktor, durch den die Ordnung spezifisch

- 
- 1 Helmut Gollner: *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck 2005, S. 33.
  - 2 Uwe Wittstock: „Die Realität und ihre Risse. Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises 2006 an Daniel Kehlmann“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Hrsg. von Gunther Nickel. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 113-126, hier: S. 113.
  - 3 Die gewinnbringendsten diesbezüglichen Überlegungen finden sich in den einschlägigen Publikationen von Markus Gasser: *Das Königreich am Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen 2010; ders.: „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst“. In: *Daniel Kehlmann. Text + Kritik 177*. München 2008, S. 12-29. Siehe auch Gunther Nickel: „Von ‚Beerholms Vorstellung‘ zur ‚Vermessung der Welt‘. Die Wiedergeburt des

moderner Weltinterpretationen in Zweifel gezogen wird. Fantastisches Erzählen avanciert für Kehlmann mithin zum Medium einer Epochendiagnose.

Vielfach wurde für Kehlmanns Erzählverfahren – auch vom Autor selbst – der Begriff „gebrochener Realismus“ verwendet.<sup>4</sup> Dieser Terminus scheint vorteilhaft insofern, als durch ihn betont werden kann, dass auch jene Phänomene, die einer rationalen Weltsicht widersprechenden, in Kehlmanns Texten stets auf der Kontrastfolie eines insgesamt realistischen Erzählens erscheinen; jedoch erweist er sich für tendenziell wunderbare Phänomene wie das Auftauchen veritabler Geister und Seeungeheuer oder für das willentliche Erschaffen von Traumwelten als wenig geeignet. In der vorliegenden Arbeit wird dem in der Erzählforschung gängigeren Begriff des „Fantastischen“ der Vorzug gegeben. In Anknüpfung an die richtungweisenden Überlegungen Tzvetan Todorovs zur fantastischen Literatur sei hierfür folgende Definition vorgeschlagen: Ein Erfahrungsinhalt oder eine Erfahrungsstruktur kann als fantastisch definiert werden, wenn sie den generell für gültig befundenen Gesetzmäßigkeitsannahmen des modern-naturwissenschaftlichen Weltbildes zuwiderlaufen und damit den Realitätsstatus der erzählten Welt oder einzelner ihrer Teile für die Figuren innerhalb dieser Welt und/oder den Leser als fraglich erscheinen lassen.<sup>5</sup>

Im Folgenden werden Kehlmanns Romane *Beerholms Vorstellung* (1997), *Die Vermessung der Welt* (2005) und *Ruhm* (2009) im Zentrum des Interesses stehen.<sup>6</sup> Diese Werkauswahl ermöglicht einerseits einen gewissen zeitlichen Querschnitt durch Kehlmanns Werk; andererseits lässt sich anhand dieser Texte das gesamte Spektrum der Verwendungsweisen fantastischer Elemente und realitätsbrechender Verfahren paradigmatisch aufzeigen. Fantastische Tendenzen in den mittleren Prosatexten *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* ebenso wie in dem Stück *Geister in Princeton* stellen lediglich Variationen und Zuspitzungen der Themen und Verfahren dar, die in den anderen Romanen eingeführt und entwickelt werden.<sup>7</sup> Dem Analyseteil sind einige kurze Ausführungen zum schriftstellerischen Selbstverständnis Daniel Kehlmanns und seinen literarischen Vorbildern vorangestellt, die eine poetologische und literarhistorische Verortung des Autors ermöglichen sollen.

---

magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151-168; Hartmut Vollmer: „Erzählerische Grenz-Gänge. Über das Werk Daniel Kehlmanns“. In: *Wirgendes Wort* 60/2010, H. 3, S. 467-489; Klaus Zeyringer: „Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns ‚Gebrochenem Realismus‘“. In: *Daniel Kehlmann. Text + Kritik*, S. 36-44.

- 4 Vgl. beispielsweise ebd. S. 43; Joachim Rickes: „Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe? Überlegungen zum Kapitel ‚Der Garten‘ in Daniel Kehlmanns ‚Die Vermessung der Welt‘“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 38/2007, S. 89-96, hier: S. 93; Daniel Kehlmann: *Lob*. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 146. Dort schreibt Kehlmann auch, dass es in *Die Vermessung der Welt* „magischen Realismus in Überfülle“ gebe. Ebd. S. 147. Kehlmann hat den Begriff „gebrochener Realismus“ auch für das Verfahren der genauen Beschreibung fiktiver Kunstwerke in *Ich und Kaminski* verwendet, obwohl innerhalb der erzählten Welt kein Zweifel an deren Realitätsstatus bestehen kann. Vgl. ebd. S. 145.
- 5 Todorovs knappe Definition des Fantastischen lautet: „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972, S. 26.
- 6 Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*. Reinbek bei Hamburg 2007, im Folgenden mit der Sigle „BV“ im Text zitiert; ders.: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg 2006, im Folgenden mit der Sigle „V“ im Text zitiert; ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg 2009, im Folgenden mit der Sigle „R“ im Text zitiert.
- 7 Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit*. Frankfurt a. M. 1999; ders.: *Der fernste Ort*. Frankfurt a. M., 2001. Das Stück *Geister in Princeton* wurde bisher nicht publiziert.

## II. Daniel Kehlmanns schriftstellerisches Selbstverständnis

Kehlmann hat sich in zahlreichen Essays, Reden und Interviews zur den literarischen Entwicklungen in der deutschsprachigen Literatur seit dem Zweiten Weltkrieg, zu seiner eigenen Verortung in der literarischen Tradition und zu seinem schriftstellerischen Selbstverständnis geäußert. Seine Selbstdefinition als Erzähler erweist sich dabei in hohem Maße als eine Definition *ex negativo* im Verhältnis zur deutschsprachigen Nachkriegs- und zeitgenössischen Literatur:<sup>8</sup> „Die deutschsprachige Literatur hat aus inner- wie außerliterarischen Gründen die internationale Moderne abgelehnt und sich eine eigene Moderne, eine Pseudomoderne geschaffen.“<sup>9</sup> An anderer Stelle heißt es: „Lautpoesie und soziales Engagement – die zwei bedrückenden Eckpfeiler des radikalen Realismus.“<sup>10</sup> In seinen Essays und journalistischen Arbeiten bezieht Kehlmann zwar durchaus Stellung zu gesellschaftlichen und kulturellen Fragen der Gegenwart; für die Literatur aber lehnt er den Anspruch gesellschaftlicher Einnischung, das Konzept einer *littérature engagée*, dezidiert ab.<sup>11</sup> Das Schreiben von Romanen bedeute für ihn ein „Ergründen der Widersprüchlichkeit des Menschen“<sup>12</sup>; nicht die Behandlung eines sozialen Problems, der Wille zur (Sprach-)Kritik oder formale Experimentierlust bilden für Kehlmann das unerlässliche Basiselement der Literatur, sondern der Bezug zu einer fundamentalen Wahrheit, die „Berührung mit den Grundtatsachen unseres Daseins.“<sup>13</sup> Sein eigenes Werk, als Umsetzung dieses tendenziell konservativen Literaturverständnisses, sieht Kehlmann damit in Opposition zu den dominanten literarischen Tendenzen der deutschsprachigen Literatur seit der Nachkriegszeit. Statt die als „Pseudomoderne“ gebrandmarkten literarischen Entwicklungen der deutschsprachigen Literatur fortzuführen, versucht Kehlmann an eine andere Strömung der Moderne anzuschließen:

Es gab einen Strang der klassischen Moderne, der in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur ausgeblendet wurde, die ganze spielerisch-experimentelle Tradition von Calvino, von Borges oder eben Nabokov mit seinen Spätwerken „Fahles Feuer“, „Ada“ und „Durchsichtige Dinge“. Die gewinnt heute bei uns langsam den Einfluss, den sie anderswo schon lange hat. Es handelt sich also um den Anschluss an eine lange ignorierte Tradition der Moderne.<sup>14</sup>

Italo Calvino, Thomas Pynchon, Vladimir Nabokov – dies sind die Repräsentanten einer internationalen, stärker experimentellen literarischen Moderne, die Kehlmann schätzt und für die er plädiert. Von den deutschsprachigen Autoren kommen immerhin Thomas Mann, Paul Celan, Günter Grass und W. G. Sebald hinzu.<sup>15</sup> Kehlmanns vielleicht wichtigsten Einfluss bilden allerdings die Vertreter des südamerikanischen

**8** Vgl. Wilhelm Haefs: „Deutschlands literarischer Superstar? Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* im literarischen Feld“. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hrsg. von Markus Joch et al. Tübingen 2009, S. 233-251, hier: S. 248.

**9** Vgl. Gollner: *Die Wahrheit lügen*, S. 37.

**10** Kehlmann: *Lob*, S. 137.

**11** Ebd. S. 128f.

**12** Daniel Kehlmann/Sebastian Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 10.

**13** Kehlmann: *Lob*, S. 135.

**14** Gollner: *Die Wahrheit lügen*, S. 36.

**15** Vgl. ebd. S. 37; Haefs, „Deutschlands literarischer Superstar?“, S. 247.

magischen Realismus: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez und Mario Vargas Llosa.<sup>16</sup> Hierzu bemerkt Kehlmann:

Je traumhafter die Bilder, desto besser. [...] Die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das waren die Erzähler Südamerikas, die an Kafka anknüpften und die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten. Romane als große Träume, in denen alles möglich ist.<sup>17</sup>

In der internationalen literarischen Moderne und vor allem im *realismo mágico* sieht Kehlmann die Traditionslinie, die er mit seinem eigenen Schreiben fortsetzt. Anreiz und erzählerische Lizenz für den Einsatz fantastischer Elemente in seinem Werk erwachsen in weiten Teilen aus der Orientierung an diesem spezifischen Strang der Moderne.

### III. Beerholms Vorstellung

Daniel Kehlmanns erster Roman *Beerholms Vorstellung*, mit dem sich der damals zweiundzwanzigjährige Autor der literarischen Öffentlichkeit vorstellte, kreist um ein zentrales Thema: Die Kunst der Täuschung. Es handelt sich dabei allerdings nicht allein um einen Roman, in dem inhaltlich Täuschungen verhandelt werden, sondern selbst um ein Täuschungsroman (bereits das Eingangszitat von Giovanni di Vincentio ist – ebenso wie sein Verfasser – frei erfunden).<sup>18</sup> *Beerholms Vorstellung* ist der Bildungsroman des Zauberkünstlers Arthur Beerholm, erzählt von seinem Protagonisten. Bereits die Doppelsemantik des Titels, verursacht durch die Ambiguität des Wortes „Vorstellung“, gibt zwei Hauptmodi für die Interpretation des Textes vor und deutet auf die wichtigste Grundfrage des Romans hin: Wer ist hier eigentlich der Getäuschte? Ist die ganze Geschichte ein Traum, bloße „Vorstellung“ des Protagonisten? Oder liefert der Trickkünstler Beerholm hier seine brillianteste „Vorstellung“, indem er den Leser seiner Lebensgeschichte gekonnt aufs Glatteis führt?

Als Arthur Beerholm sieben Jahre alt ist, wird seine Stiefmutter Ella an einem heiteren Frühlingstag beim Wäscheaufhängen von einem Blitz erschlagen. Dieser statistisch völlig randständige Fall wird für Beerholm zu einer ersten Erfahrung des unheimlichen Zusammenhangs von Schicksal und Statistik, von Metaphysik und Mathematik, die sich in der mathematischen Beschäftigung während seiner Schulzeit wiederholen und ihn schließlich dazu bewegen wird, ein Studium der Theologie aufzunehmen. Die Mathematik avanciert für Beerholm zu einer Quelle tiefer metaphysischer Verunsicherung:

Glaub mir: Es gibt geringere Ursachen für Alpträume als die Entdeckung, daß im Herz der Mathematik der Keim des Wahnsinns liegt.

Oder der Offenbarung. [...] Meine Bekehrung fand über karierten Schulheften und rotem Millimeterpapier statt, mein Streben zu Gott war in seiner Wurzel ein mathematisches. (BV, 58)

---

**16** Eine Studie zum Einfluss der südamerikanischen Literatur auf Kehlmanns Werk hat Joachim Rickes vorgelegt: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg 2012. Vgl. Haefs: „Deutschlands literarischer Superstar?“, S. 247; Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 120.

**17** Kehlmann: *Lob*, S. 136.

**18** Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 24; Zeyringer: „Gewinnen wird die Erzählkunst“, S. 38.

Beerholm, der im Grunde sogar das Beten als überflüssige Fleißaufgabe erachtet, kommt über die Mathematik zum Studium der Theologie. Seine Abschlussarbeit schreibt er über das Werk Blaise Pascals, allerdings nicht das theologisch-philosophische, sondern das geometrische (vgl. BV, 99), worin sein eigentlicher Zugang zur Theologie hinreichend deutlich wird. Blaise Pascal, der Mathematiker, Physiker, Schriftsteller und katholische Philosoph, kann als paradigmatische Integrationsfigur unterschiedlicher denkerischer Zugänge zur Welt gelten und ist insofern dem Protagonisten von Kehlmanns Roman verwandt.

So wie Beerholm im maximal geordneten System der Mathematik immer wieder Ausschläge in die Sphäre der Irrationalität zu erkennen glaubt, so ist für ihn umgekehrt die Zauberei, der er sich nach der Abkehr von der Theologie zuwendet, gerade keine Disziplin, in der Ordnung aufgehoben würde, sondern vielmehr der Bereich ihrer maximalen Herrschaft: „Was sich als Aufhebung der Naturgesetze gibt, ist eigentlich deren glanzvolles Hervortreten aus dem Gestrüpp des Zufalls“ (BV, 40). Freilich träfe dies nur auf die Trickzauberei zu, nicht auf die wahre Magie oder die Einflussnahmen Gottes. Rationale und metaphysische Diskurse sind in *Beerholms Vorstellung* jedoch nicht klar voneinander zu trennen: Die mathematische Ordnung gebiert das Irrationale, die Täuschungen der Trickzauberei wiederum beruhen auf strengster Berechnung. Am Ende der Aufzeichnungen schreibt Beerholm: „Magie und Mathematik: Sie berühren sich allerorten. Das soll mein letztes Wort sein“ (BV, 241).

Bereits der Titel des Romans *Beerholms Vorstellung* legt – in einer seiner möglichen Lesarten – nahe, Beerholms Erlebnisse ab einem gewissen Punkt nur noch als Imaginationen anzusehen. Als der Schüler Beerholm im Internat über seinen weiteren Werdegang nachdenkt, driftet sein Bewusstsein langsam in den Schlaf hinüber. Im Traum wird er zum Architekten einer Vorstellungswelt, in der sich die Materie dem Geist fügt. Aus diesem Traum gibt es jedoch kein Erwachen; Pater Fassbinder, dem Beerholm hier zum ersten Mal begegnet, bleibt im weiteren Verlauf des Romans eine Figur, an dessen Existenz nicht mehr gezweifelt wird. Von hieraus eröffnet sich die Möglichkeit, Beerholms gesamtes Leben, wie es der Text schildert, nur als den Traum eines Abiturienten anzusehen. Es gehört, wie noch zu zeigen sein wird, zu den Grundverfahren des Romans, dass derartige Deutungsoptionen offeriert werden, aufs Ganze gewendet aber nicht aufgehen.<sup>19</sup>

Auch die Konfrontation mit Jan van Rode, Beerholms Lehrer in der magischen Kunst, scheint eine Lesart des Romans als bloße Traumausgeburt zu stützen. In der ersten Zaubervorstellung van Rodes, der Beerholm beiwohnt, beeindruckt der spätere Lehrer durch unwahrscheinliche, geradezu übernatürliche Kunstfertigkeit. Die schwere Grippe, an der Beerholm zu diesem Zeitpunkt leidet, lässt es allerdings als durchaus plausibel erscheinen, van Rodes beeindruckende Kunststücke als bloße Produkte eines Fiebertraums abzutun. Die Spannung zwischen einer halluzinatorischen Interpretation und einer solchen, die tatsächliche Magie zuließe, bleibt unaufgelöst. Später kommt Beerholm, bereits ein Schüler van Rodes, seinem Lehrer gegenüber auf dessen sonderbare Kunststücke während der Zaubervorstellung zu sprechen:

19 Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 24.

„Aber wie...haben Sie das...gemacht?“

Er lachte. „Ihnen ging es damals nicht sehr gut, nicht wahr?“

„Woher wissen Sie das?“

Er beugte sich vor [...] und sagte leise: „Arthur, Sie ziehen die Grenzen zu eng. Ich verrate Ihnen ein Geheimnis, ein sehr großes und streng gehütetes Geheimnis, von dem alle wissen, außer Ihnen. Das hier ist ein Traum. Ich meine das nicht philosophisch, Gott bewahre! Es ist wirklich einer. Und zwar Ihrer. Wir alle gehören dazu, jeder von uns ist Ihre Erfindung. Wenn Sie aufwachen, sind wir weg, nichts mehr, gelöscht, es hat uns nie gegeben.“

Er lachte glucksend, dann begann er wieder zu pfeifen. (BV, 150)

Mit größerer oder geringerer Deutlichkeit scheinen diese und andere Stellen des Romans auf den generellen Traumstatus der Erlebnisse hinzuweisen. Es stellt sich dann jedoch die Frage, wie die Stellung des Erzählers zu bewerten ist. Wie sollte Beerholm, der angeblich auf einer Aussichtsterrasse sitzend seine Lebensgeschichte aufschreibt, sowohl innerhalb der realen Welt – also vor dem Einschlafen – als auch innerhalb des Traumes, aus dem es innerhalb des Textes kein Erwachen gibt, existieren? Auf derartige Fragen werden keine Antworten gegeben. Beerholm selbst, der im Verlauf des Romans immer wieder zwischen den Rollen des Täuschenden und des Getäuschten zu schwanken scheint, kapituliert vor diesem Problem:

Ich habe die Grenze zwischen dem Traum- und Alptraumreich meiner Phantasie und der Wirklichkeit, der sogenannten, immer bemerkenswert durchlässig gefunden. Ich bin nicht imstande, Unterscheidungen zu machen, wo ich keine Unterschiede sehe oder nur höchst unzuverlässliche. (BV, 193)

Die Verwirrung des Lesers wird innerdiegetisch vom Erzähler reproduziert und somit der Möglichkeit, letztgültigen Aufschluss über den Realitätsstatus der geschilderten Ereignisse zu erhalten, das Fundament entzogen.

Die zentrale Thematik, anhand deren sich die Frage nach Wirklichkeit, Illusion und Metaphysik im Roman stellt, ist die Zauberkunst. Während einer schicksalhaften Nacht scheint sich Beerholms Wandlung vom Trickzauberer zum wirklichen Magier tatsächlich zu vollziehen: Er findet sich plötzlich befähigt, die Gedanken seiner Mitmenschen zu lesen und ihr Verhalten nach seinem Willen zu lenken, lässt allein durch Gedankenkraft ein Schaufenster zerspringen und setzt einen Busch im Park in Brand (vgl. BV, 201ff.). Diese Anspielung auf den brennen Dornbusch des Buches Exodus (Ex 3, 2), welcher in der Bibel auf die Anwesenheit Gottes hindeutet, suggeriert, dass Beerholm hier momentweise selbst in die Position Gottes rückt. Ganz am Ende seiner Aufzeichnungen wird Beerholm schreiben, dass er in dieser Nacht „auf das höchste Amt der Welt verzichtet [habe]“ (BV, 247). Die Möglichkeit, dass Beerholm in den Besitz göttlicher Kräfte gelangt sein könnte, wird im Text zwar durchgespielt, implizit aber sofort in Zweifel gezogen: In dieser Nacht zittern Beerholms Hände und ihm schwindelt. Beerholms labiler Gesundheitszustand – der allerdings potenziell auch eine plausible Reaktion auf die Erkenntnis der tatsächlich unversehens erwachten Macht sein könnte – zieht die Zuverlässigkeit seines Berichts ebenso in Zweifel wie die Gehirnerschütterung infolge eines Autounfalls, mit dem der Abend endet. Der Erzähler Beerholm erweist sich immer wieder als unzuverlässig. Bereits das Grundprinzip seines Trickhandwerks, nämlich selbst zu vergessen, dass er einen Trick ausübt (vgl. BV, 128f.), lässt es fraglich erscheinen, ob er überhaupt geeignet ist, den Realitätsstatus seiner eigenen Zauberkunst einzuschätzen.

Den beiden Deutungsoptionen, die fantastischen Ereignisse dieser Nacht und des Romans überhaupt als Produkte einer derangierten Imagination anzusehen oder aber Beerholm tatsächlich magische Kräfte zuzugestehen, gesellt sich ein weiterer möglicher Interpretationsmodus bei, auf den Beerholm explizit verweist:

Also ist es, höre ich dich fragen, nicht wahr, was du erzählt hast? Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens. „Täuschungskunst“, schrieb Giovanni di Vincentio vor fünf Jahrhunderten, „ist, was man auch behaupten will, die Kunst zu lügen.“ [...] Aber sei beruhigt, es ist auch wahr. [...] Du hast es wirklich geglaubt? Das ehrt mich. (BV, 214)

Beerholm wirft selbst die Möglichkeit auf, ihn als unzuverlässigen Erzähler einzustufen; die Täuschungskunst ist die Kunst sowohl des Autors als auch des Zauberers (dass der fingierte Zaubermeister Giovanni di Vincentio die Zauberer als Lügner bezeichnet, erscheint dabei wie eine Variation des platonischen Einwands gegen die „lügenden“ Dichter in der *Politeia*). Allerdings wird auch diese auf einen unzuverlässigen Erzähler abhebende Deutungsoption sofort wieder relativiert. Einerseits besteht Beerholm auf einem vagen Wahrheitsgehalt seines Berichtes; dann wiederum räumt er die Möglichkeit ein, den Leser und sich selbst getäuscht zu haben. Es führt kein Weg zu einer letztgültigen Einschätzung der Zuverlässigkeit von Beerholms Bericht, die sich ja ohnehin nur wieder anhand dieses Berichts verifizieren ließe.

Die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers wird zusätzlich durch eine Romanfigur aufgeworfen, die innerhalb der erzählten Welt die Leserschaft vertritt: Es finden sich im gesamten Roman immer wieder direkte Anreden des Erzählers an den Leser (so etwa in den letztangeführten Zitaten). Im achten Kapitel wird jedoch offenbar, dass diese vermeintlichen Leseransprachen an eine ganz bestimmte Leserin, nämlich an Beerholms Geliebte Nimue gerichtet sind. In dieser Figur kulminiert die Realitätsproblematik des gesamten Romans. Arthur Beerholm, den schon sein Vorname als einen Schüler bzw. Nachfolger des Zauberers Merlin ausweist, kommt in seinen Aufzeichnungen explizit auf den paradigmatischen Magier schlechthin zu sprechen. Der Überlieferung Sir Thomas Malorys folgend schildert er, wie Merlin von der Nymphe Nimue bezirt und schließlich in eine magische Grotte gesperrt wurde.<sup>20</sup> Doch Beerholm denkt die Geschichte um einen entscheidenden Schritt weiter: Was, wenn Merlin selbst Nimue erschaffen hätte, er aber das Kunststück des Pygmalion, sich in sein eigenes Werk zu verlieben, nicht zustande gebracht hätte? „[E]r hatte wenig Lust, als Musterbild des gescheiterten Künstlers oder, schlimmer, des gescheiterten Gottes in die Geschichte einzugehen, und so behielt er für sich, daß er selbst Nimue geformt hatte“ (BV, 157). Auch Merlins Geschichte, so wie Beerholm sie interpretiert und ergänzt, birgt die Möglichkeiten, den Zauberer als Künstler oder Gott anzusehen. Sogar die dritte Option, dass Merlin selbst der Getäuschte, ein „schlafender Verrückter“ (BV, 168) gewesen sein könnte, wird angeführt. Merlin erscheint mithin als Präfiguration Beerholms; für beide ergeben sich angesichts ihrer vermeintlichen Zauberkräfte vergleichbare Modi der Selbstinterpretation. So wie Merlin erschafft sich auch Beerholm allein mithilfe seiner Vorstellungskraft eine Geliebte. Beerholms Nimue ist Adressatin seines Berichts, wird damit aber zugleich zur Repräsentantin der Leserschaft.<sup>21</sup> Doch auch Nimues Realitätsstatus

**20** Vgl. ders.: „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst“, S. 14.

**21** Vgl. ebd.

lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Sie scheint sowohl ein Geschöpf Beerholms als auch eine eigenständige Figur zu sein, die in Details vom Plan ihres Schöpfers abweicht (vgl. BV, 167) und sich von seinen Täuschungskünsten nicht irreführen lässt: Beerholms Gewalt über Nimue ist begrenzt und letzten Endes verlässt sie ihn (vgl. BV, 171). Damit wird aber auch der Leserschaft die Lizenz zum Misstrauen gegeben; die Allmacht des göttlichen Magiers bzw. manipulativen Künstlers kann nicht umstandslos vorausgesetzt werden.

Beerholms Sprung vom Fernsehturm, der nach seinem Dafürhalten entweder mit dem Tod oder seinem Aufstieg in den Himmel enden wird, soll die Frage nach Realität und Vorstellung endgültig beantworten (vgl. BV, 247f.). Der Sprung ist der radikale Versuch, durch Spekulation ins Reich Gottes zu gelangen, den Schleier der Maja<sup>22</sup> zu lüften – oder aber nur die letzte Volte des schreibenden Trickbetrügers. Der Roman endet mit einer Entscheidung zur Tat; die Ausführung kann der autodiegetische Erzähler nicht mehr schildern. Ob Beerholm springen wird und wenn ja, was mit ihm dabei geschieht – oder ob der Erzähler auch hier seinen Leser getäuscht hat, ist aus dem Bericht nicht mehr zu erfahren.

Es lässt sich festhalten: Der Titel *Beerholms Vorstellung* eröffnet die beiden Lesarten „Beerholms Einbildung“ und „Beerholms Auftritt“. Während die erste Lesart mit den (Fieber-)Träumen des Romans in Verbindung steht, bezieht sich die zweite Lesart auf die Möglichkeit, Beerholm einen Status als Gott, Trickzauberer oder unzuverlässiger Erzähler zuzugestehen. Tatsächlich gehen die letztgenannten Möglichkeiten ineinander über: Gott hat in vergleichbarer Weise Macht über die Dinge wie es ein Trickzauberer zu haben scheint; sowohl Zauberer als auch Künstler bedienen sich der Täuschungskunst; und Gott und Künstler sind beide Herren über die von ihnen erschaffene Welt. Die Literatur, so wird suggeriert, ist selbst eine Art Zauberkunststück. Am Ende seines Berichts schreibt Beerholm: „Diese lange und verwirrte Rückschau auf mein kurzes und verwirrtes Leben. Ich gestehe: Der Makel meines Berufes haftet auch ihr noch an. Fast gegen meinen Willen ist eine kleine Vorstellung daraus geworden“ (BV, 232).

In den auf *Beerholms Vorstellung* folgenden umfänglicheren Prosapublikationen *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* werden Themen aus Kehlmanns Erstlingswerk wieder aufgegriffen. In *Mahlers Zeit* glaubt ein Physiker, die Natur mit ihren eigenen Waffen schlagen und die Richtung der Zeit umkehren zu können. Auch hier scheint die Naturwissenschaft in die Sphäre des Metaphysischen hinüberzuspielen, so sehr, dass das Metaphysische seinerseits zum Vergeltungsschlag ausholt und Mahler sich von Wächterengeln verfolgt glaubt.<sup>23</sup> In *Der fernste Ort* findet sich das Thema rein innerpsychischer Erlebnisräume wieder: Von ihrem Ende her entpuppen sich die

---

**22** Bereits der Titel *Beerholms Vorstellung* lässt es als naheliegend erscheinen, den Roman auf der Folie von Arthur Schopenhauers philosophischem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu lesen. Als Hinweis auf den Schleier der Maja, der bei Schopenhauer als Metapher für die trügerische Oberflächenvorstellung der Welt fungiert, lässt sich beispielsweise eine Formulierung Beerholms kurz vor seinem Absprung lesen: „Der Himmel sieht fast wie ein Vorhang aus. Ob er sich wohl teilen wird...? – Doch nein, man weiß ja, daß es bloß Illusion ist“ (BV, 240f.). Zu Kehlmanns Beschäftigung mit Schopenhauer siehe Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 137; Kehlmann/Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund*, S. 120.

**23** Vgl. McConeghy: „Angels at the Gate: Guarding Utopia in Daniel Kehlmann’s *Mahlers Zeit*“. In: *Gegenwarts-Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Hrsg. von Michael Lützel/Stephan K. Schindler. Tübingen 2010, S. 36-58; Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 35-46.

Geschehnisse der Novelle als Imagination und Rekombination von Erinnerungen in den letzten Lebensmomenten eines Ertrinkenden.<sup>24</sup>

Das Fantastische im Bereich der Psyche, das Fantastische als Erkenntnisdimension der Mathematik, das Fantastische mit Bezug auf Theologie und, eng damit verwandt, Narratologie: Es sind Grundthemen von Kehlmanns Werk, die bereits in seinem ersten Roman eingeführt werden und das weitere Werk durchziehen. Alle diese Themen werden, in mehr oder weniger exponierter Form, in *Die Vermessung der Welt* wieder aufgegriffen.

#### IV. Die Vermessung der Welt

In seinem Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt*, den der Autor in einem Interview als eine „satirische, spielerische Auseinandersetzung mit dem, was es heißt, deutsch zu sein“<sup>25</sup> bezeichnete, schildert Kehlmann Größe und Problematik (nicht selten auch Komik) der Weimarer Klassik, stellt einen Nationalcharakter und den Übergang von einer philosophisch fundierten Wissenschaftskonzeption zu den modernen quantifizierenden Naturwissenschaften dar. *Die Vermessung der Welt* ist dabei kein historischer Roman mit dokumentarischem Anspruch. Die Figurenzitate sind nicht wörtlich aus den Quellen übernommen, nur überaus vage richtet sich der Roman an den historischen Fakten aus. In diesem „Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt“,<sup>26</sup> umkreist Kehlmann – mit gehörigen künstlerischen Lizenzen<sup>27</sup> – anhand eines historischen Sujets Fragestellungen, die auch für die weitere Moderne von anhaltendem Interesse sind. Nicht zuletzt ermöglicht die Schilderung von Humboldts Forschungsreise nach Südamerika eine Annäherung an die Heimatsphäre des *realismo mágico*, einer Erzähltradition, die immer wieder bestimmend für Kehlmanns eigenes Werk war und die in *Die Vermessung der Welt* nun erstmals selbst zum Thema wird.

Alexander von Humboldt, der erste Protagonist der *Vermessung der Welt*, entstammt der Bildungssphäre der Weimarer Klassik und bleibt während all seiner Entdeckungsreisen ihr hochdisziplinierter, reichlich humorloser Repräsentant. Weimar, das ist vor allem eine Haltung, ein Bekenntnis zu Fortschritt, Menschenliebe und Humanismus, wie viel Zwang und Schmerz die Aufrechterhaltung dieser Ideale auch immer fordern mag.<sup>28</sup> Weder die Belastungsgrenzen des eigenen Körpers noch die zahlreichen

24 Ebenfalls als rein innerpsychische Erfahrung lässt sich Lessings Tod in einem Schneetreiben am Ende von Kehlmanns Erzählung *Schnee* aus dem Erzählungsband *Unter der Sonne* interpretieren. Vgl. *Unter der Sonne. Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 111-124.

25 Felicitas von Lovenberg/Daniel Kehlmann: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker“. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über unseren Nationalcharakter, das Altern, den Erfolg und das zunehmende Chaos in der modernen Welt“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 26-35, hier: S. 27.

26 Ebd. S. 32.

27 Zur Differenz zwischen Historie und Narration hat sich Kehlmann in seinem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?* geäußert: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek bei Hamburg<sup>3</sup>2010, S. 9-27.

28 Kehlmann bemerkt hierzu im Interview: „Auch das ist Weimarer Klassik: Entscheidung zur Freundschaft, zur Menschenliebe und zum Humanismus, nicht als tiefes Gefühl, sondern als Entscheidung. Das hat Komik, aber es hat auch eine ungeheure Größe.“ Von Lovenberg/Kehlmann: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker“, S. 29. Als historisches Zeugnis ließe sich hier etwa Goethes krude Abhärtung gegen die eigene Höhenangst mittels wiederholten Besteigens des Straßburger Münsters anführen, wie sie in *Dichtung und Wahrheit* beschrieben wird. Vgl. *Weimarer Ausgabe* I, 14, S. 407f.

irrationalen Irritationen der Außenwelt hemmen Humboldt in seinem geradezu totalitären Einsatz für den Fortschritt. Dabei erscheint die Sphäre der Wissenschaft und Klassizität, der Humboldt entstammt, jedoch selbst durchsetzt von fantastischen und unheimlichen Elementen. Die Vertreter des deutschen Geistes können keineswegs als Gewährsmänner einer umfassenden Rationalisierung der Welt im Dienste von Wissenschaft und Fortschritt gelten: Georg Foster, der mit James Cook die Welt umsegelt hat, erzählt von Drachen und lebenden Toten (vgl. V, 28) und Abraham Werner, der von Goethe bewunderte Verfechter der neptunistischen Theorie, betreibt alchemistische Experimente, spricht mit dem Teufel und ist überhaupt mehr Schwarzkünstler denn Wissenschaftler (vgl. V, 29). Derart fantastisch anmutenden Wissenschaftsvorstellungen wirken im Deutschland um 1800 freilich nur noch wie letzte Ausläufer einer lange überholten Weltinterpretation. Wissenschaftler vom Schlage Humboldts scheinen solchem Aberglauben den Garaus zu machen – wiewohl der Ausschluss der fantastischen Dimension des Daseins, so legt es der Roman in seinem weiteren Verlauf nahe, immer nur zeitweilig gelingen kann.

Brechungen der Realität hatten sich bei Kehlmann bereits in früheren Publikationen gefunden: In *Beerholms Vorstellung* lassen sich die fantastischen Elemente als Ausflüsse einer Traumwirklichkeit oder als schlichte Lügen des Erzählers interpretieren, in *Mahlers Zeit* bleibt die Zurechnungsfähigkeit des Protagonisten fraglich, und fast die gesamte Handlung in *Der fernste Ort* offenbart sich von ihrem Ende her als die Imaginationsleistung eines verlöschenden Bewusstseins.<sup>29</sup> In *Die Vermessung der Welt* hingegen finden sich immer wieder Stellen, an denen derartige rationale Plausibilisierungen fantastischer Ereignisse nicht oder nur mit großem Aufwand in Anschlag gebracht werden können. Seeungeheuer, Geister und ein veritables Ufo erscheinen in der erzählten Welt gleichsam ohne Einklammerung. Anders als bei den Autoren des *realismo mágico* werden diese Elemente aber nicht ohne jede Problematisierung in den Text montiert.<sup>30</sup> Gerade im Umgang der Figuren – vor allem des deutschen Forschungsreisenden Humboldt – mit dem Irrationalen offenbart sich ein bestimmter, radikal zensierender Zugang zur Wirklichkeit.

Bereits als Kind sieht sich Humboldt im elterlichen Schloss mit Geistererscheinungen konfrontiert, gegen die sich der Junge auf recht krude Weise abzu härten versucht (vgl. V, 21, 25f.). Die Kenntnis der „metaphysische[n] Angst“ (V, 21) wird auch vom Erzieher der Humboldt-Brüder als ein notwendiger Schritt des Erwachsenwerdens angesehen und so gibt er den Jungen Schauerliteratur zu lesen (in der sich unschwer E.T.A. Hoffmanns *Elixire des Teufels* erkennen lassen).<sup>31</sup> „Unheimlicher als die Geister aber waren die Geschichten über sie“ (V, 21). Das Fantastische, das hier einerseits real erlebt wird, steht zugleich in Verbindung mit den Erzählungen darüber. Im Kontext der fantastischen Erzählhaltungen Südamerikas, mit denen sich Humboldt auf seiner Forschungsreise konfrontiert sieht, wird dieser Konnex zwischen Realität und Literatur dann erneut aufgegriffen.

---

**29** Vgl. Kehlmann: *Lob*, S. 142f.

**30** Vgl. Friedhelm Marx: „Die Vermessung der Welt‘ als historischer Roman“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“*. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 169-185, hier: S. 181; von Lovenberg/Kehlmann: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker“, S. 27.

**31** Tatsächlich erschien E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels* erst 1815 und 1816, als Humboldt bereits über vierzig Jahre alt war. Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 150.

Während Humboldts Entdeckungsreise in die Tropen finden beständig Konfrontationen mit dem Irrealen und Fantastischen statt. Schon die Erlebnisse während der Überfahrt deuten auf den magischen Raum der neuen Welt hin, dem sich die Reisenden immer mehr annähern:

Kurz vor Teneriffa sichteten sie ein Seeungeheuer. In der Ferne, fast durchsichtig vor dem Horizont, hob sich ein Schlangenleib aus dem Wasser, bildete zwei ringförmige Verschlingungen und blickte mit im Fernrohr sehr deutlich erkennbaren Edelsteinaugen zu ihnen herüber. Um sein Maul hingen barthaardünne Fasern. Schon Sekunden nachdem es wieder untergetaucht war, glaubte jeder, er hätte es sich eingebildet. Vielleicht die Dünste, sagte Humboldt, oder das schlechte Essen. Er beschloß, nichts davon aufzuschreiben. (V, 45)

In Anbetracht der Tatsache, dass die gesamte Mannschaft das Ungeheuer gesehen hat, erscheinen Humboldts Erklärungsversuche wenig überzeugend. Auch war die Seeschlange immerhin lange genug sichtbar gewesen, um sie im Fernrohr zu beobachten. Humboldt jedoch ist nicht ausgezogen, um Fabelwesen zu finden, sondern um die Tropen zu erforschen. Wenn seine Sinne Daten liefern, die sich nicht widerspruchlos in sein Weltbild einordnen lassen, zieht er es vor, ihnen nicht zu trauen. Dieses Verfahren gelenkter Wissenschaft wird an einer späteren Stelle des Romans in großer Deutlichkeit charakterisiert. Nahe einer Mission im Urwald unterhält sich Humboldt mit einem Soldaten über Felszeichnungen, die viele Meter über dem Fluss in den Stein geritzt sind. Als der Soldat als Erklärungsmöglichkeit fliegende Menschen in Anschlag bringt, entgegnet ihm Humboldt:

Menschen flögen nicht, sagte Humboldt. Selbst wenn er es sähe, würde er es nicht glauben.  
Und das sei dann Wissenschaft?  
Ja, sagte Humboldt, genau das sei Wissenschaft. (V, 137f.)

Ein Wissenschaftssystem wie dasjenige Humboldts kalkuliert die Verdrängung, die zu seiner eigenen Aufrechterhaltung notwendig ist, bereits mit ein. Bei fliegenden Menschen, auf deren Existenz auch nur geschlossen werden kann, mag das noch angehen; bei deutlich sichtbaren Fabelwesen jedoch erscheint eine solche Verfahrensweise fraglich. Auch die „metallene Scheibe“ (V, 135), die der Expeditionstruppe eine Weile folgt und die Humboldt ebenfalls mit dem Fernrohr genauer in Augenschein nimmt, scheint keinen Eingang in die Reiseaufzeichnungen zu finden; zumindest bleibt ihr Erscheinen und Verschwinden im Text vollkommen unkommentiert.<sup>32</sup>

In der fantastischen Sphäre der Tropen scheinen selbst die Kategorien von Raum und Zeit keine universelle Gültigkeit mehr zu besitzen. Als Humboldt und Bonpland während eines Gewitters auf einer Felseninsel festsitzen, kann Humboldt auch mithilfe des Pariser Chronometers die Uhrzeit nicht mehr feststellen (vgl. V, 142). Charakteristisch für unterschiedliche Haltungen bezüglich der Frage des Raumes ist die Diskussion, die Humboldt mit Pater Zea, dem Leiter einer Jesuitenmission inmitten des Dschungels, führt. Der Pater leugnet die Existenz von Linien in einer Welt voller Gestrüpp und Insekten, während Humboldt in Raum und Linien Abstraktionen sieht, die überall existieren. Der Pater entgegnet: „Überall sei eine Erfindung. Und den Raum an sich gebe es dort, wo Landvermesser ihn hintrügen“ (V, 115). Bezeichnenderweise scheint die

**32** Kehlmann hat in seinen Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* erwähnt, dass es sich bei der Erscheinung um ein Ufo handle. Dort betonte er aber ebenso, dass das Flugobjekt während „einer fiebrigen Passage“ zu sehen sei. Vgl. Kehlmann: *Lob*, S. 147.

mathematisch-physikalische Untersuchung des Raums, die Gauß unternimmt, eher Pater Zea als Humboldt Recht zu geben.

Neben die Geister, die Fabelwesen und die Unzuverlässigkeit der Kategorien, in denen die Welt erkannt werden kann, tritt noch ein weiterer Bereich des Irrationalen: Das Unheimliche des eigenen Selbst bzw. die Unzuverlässigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparats. Am deutlichsten werden diese spezifisch humanen Unzulänglichkeiten beim Aufstieg auf den Chimborazo. Unter den extremen äußerlichen Bedingungen, Kälte, Erschöpfung und Sauerstoffmangel, stellen sich bei Humboldt und seinem Begleiter Bonpland wiederholt Halluzinationen ein. Kehlmann hat sich in seinem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?*, einem Selbstkommentar zum erzählerischen Verfahren der *Vermessung der Welt*, ausführlich zu diesem Kapitel geäußert:

Humboldts Bericht von seinem, Bonplands und Montúfars Versuch, am 23. Juni 1802 den Chimborazo zu besteigen, ist eine nüchterne Aufzählung der Fakten, die scheinbar keine Fragen offenläßt, verfaßt im typischen Souveränitätston der Expeditionsbeschreibungen des achtzehnten Jahrhunderts [...].<sup>33</sup>

Wer aber die Texte zeitgenössischer Alpinisten liest, erfährt sehr genau, was mit einem Hochgebirgskletterer vorgeht. Einiges davon deutet Humboldt an, vieles verschweigt er. Selbst Leute mit bester Kondition erbrechen ständig, ihnen ist sterbenselend, sie haben Halluzinationen. [...] Bei Humboldt, Bonpland und Montúfar kann es nicht anders gewesen sein. Im souverän-kühlen Ton von Humboldts Bericht steckt also nicht unbedingt weniger Fiktion als in jener Episode der Verwirrung und taumelnden Ziellosigkeit, die ich daraus gemacht habe. [...] Weimars Gesandter in Macondo durchläuft gemeinsam mit seinem Assistenten auf dem Rücken des Vulkans Wahnsinn, Übelkeit, Schwindel, Angst und Verwirrung – all das also, dessen Leugnung den Klassiker überhaupt erst definiert.<sup>34</sup>

An Stelle der Beschönigungen des humboldtschen Berichts setzt Kehlmann die Traumwirklichkeit seiner Figuren und ersetzt damit eine auf bestimmte Weise zugeordnete Version der Wirklichkeit durch eine andere.

Zusätzlich zu den verstörenden Erfahrungsinhalten unterschiedlicher Ausprägung tritt Humboldt und Bonpland das Fantastische in der Neuen Welt in Form einer kulturspezifischen Erzählhaltung entgegen: Die Ruderer, die sie in San Fernando anheuern, tragen die Namen Carlos, Gabriel, Mario und Julio – und hinter diesen Namen verbergen sich die vier großen südamerikanischen Erzähler des magischen Realismus: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa und Julio Cortázar.<sup>35</sup> Die Ruderer sind Vertreter einer (Erzähl-) Haltung, die das Fantastische und Unerklärliche des Lebens nicht ausschließt, sondern bewusst zu integrieren versucht. Humboldt, der Vertreter der Weimarer Klassik, steht einer solchen Position, die eine Ordnung des Weltganzen nach Regeln der Vernunft gar nicht erst anstrebt, völlig ratlos gegenüber. Der Vermittlungsversuch zwischen beiden (Literatur-)Konzeptionen misslingt denn auch gründlich, wenn Humboldt versucht, das „schönste deutsche Gedicht [...] frei ins Spanische [zu] übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein“ (128). Freilich sind Humboldts Reisegefährten angesichts dieser Zurichtung deutschen Kulturguts Opfer vollständiger Konfusion. Der Botschafter Goethes scheitert allerdings nicht allein deshalb, weil Goethes Gedicht *Ein Gleiches*

**33** Alexander von Humboldt: *Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen*. Hrsg. und mit einem Essay versehen von Oliver Lubrich und Ottmar Ette. Berlin 2006.

**34** Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 20f.

**35** Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 100.

auf dem Hintergrund eines wildwüchsig-fantastischen Erzählens sonderbar blutleer erscheinen muss; Humboldt verkennt auch die ästhetischen Wirkbedingungen seiner eigenen Kultur, wenn er glaubt, dass ein Gedicht, formlos und rein dem Inhalt nach in eine fremde Sprache übersetzt, noch seine ursprüngliche Wirkung entfalten könnte.<sup>36</sup> Das Inkommensurable der Kunst bleibt Humboldt letztlich ebenso fremd wie diejenigen Elemente der ihn umgebenden Welt, die sich partout der rationalen Erfassung entziehen.

Während Humboldt die Wissenschaft zu nutzen sucht, um einer irritierend fantastischen Realität beizukommen, eröffnet sich für Carl Friedrich Gauß, den zweiten Protagonisten der *Vermessung der Welt*, durch die Wissenschaft selbst der Weg zur Irrationalität. Gauß steht damit in der Reihe metaphysischer Naturwissenschaftler im Werk Daniel Kehlmanns, die mit Arthur Beerholm beginnt und in David Mahler im Roman *Mahlers Zeit* und später mit Kurt Gödel in dem Stück *Geister in Princeton* ihre deutlichsten Ausprägungen erfährt. Mit den beiden Letztgenannten hat Gauß die Sorge gemein, dass er mit seiner wissenschaftlichen Arbeit „zu tief“ (V, 88) vordringen und damit möglicherweise Gott selbst gegen sich aufbringen könnte (vgl. V, 92). Die Beschäftigung mit den Zahlen, die auf Humboldt eine so beruhigende Wirkung ausüben, lässt in Gauß Zweifel an der Wohleingerichtetheit der Welt aufkommen: „Einiges an ihrem Gefüge schien unvollständig, seltsam flüchtig entworfen, und nicht nur einmal glaubte er, notdürftig kaschierten Fehlern zu begegnen – als hätte Gott sich Nachlässigkeiten erlaubt und gehofft, keiner würde sie bemerken“ (V, 88). Der Raum erscheint bei genauerer Betrachtung weniger geordnet als bisher vermutet: Geraden berühren sich im Unendlichen, die euklidische Geometrie ist nicht die einzig wahre (vgl. V, 95f.). Mit seinen Forschungen wird Gauß zum Vorreiter einer modernen Wissenschaft, welche die Unvereinbarkeit menschlicher Welterfahrung mit der streng rationalen Erkenntnis offenlegen wird (und deren Protagonisten Albert Einstein und Kurt Gödel Kehlmann später in seinem Stück *Geister in Princeton* auftreten lassen wird). Während Humboldt jede Wendung hin zum Fantastischen als rückständig abzutun und entsprechende Erfahrungen aus seinem Weltbild zu verbannen sucht, treibt Gauß' wissenschaftliche Arbeit selbst eine neue, genuin moderne Dimension des Fantastischen hervor.

Bei der Begegnung der beiden Forscher in Berlin prallen die idealistische, affirmativ-positive Haltung Humboldts und Gauß' subversiv-negative Wissenschaftskonzeption aufeinander. Letzterer steht der Natur und ihrer vermeintlichen Ordnung mehr als misstrauisch gegenüber:

Die wahren Tyrannen seien die Naturgesetze.

Aber der Verstand, sagte Humboldt, forme die Gesetze!

Der alte kantische Unsinn. Gauß schüttelte den Kopf. Der Verstand forme gar nichts und verstehe wenig. Der Raum biege und die Zeit dehne sich. Wer eine Gerade zeichne, immer weiter und weiter, erreiche irgendwann wieder ihren Ausgangspunkt. [...] Die Welt könne notdürftig berechnet werden, aber das heiße noch lange nicht, daß man irgend etwas verstehe. (V, 220)

**36** Ausführlich zum Problem kultureller Übersetzung siehe Stuart Taberner: „Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt (Measuring the World)*“. In: *The Novel in German since 1990*. Hrsg. von Stuart Taberner. Cambridge 2011, S. 255-269, bes. S. 259f.

Es ist bezeichnend, dass Humboldt in derartigen Ansichten nichts als pure Fantasie zu sehen vermag und ihm seine Erfahrungen in Südamerika wieder in den Sinn kommen: „[W]as sei das mit dem Raum? Am Orinoko habe er Ruderer gehabt, die ähnliche Witze gemacht hätten“ (V, 220). Auf dem Hintergrund der Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften erscheint Humboldts Wunschbild eines in sich geordneten Kosmos allerdings nicht weniger fragwürdig als die fantastische Weltsicht der südamerikanischen Ruderer.<sup>37</sup>

Noch am Ende des Romans, als Gauß vor einer selbsterfundnen Telegraphenanlage auf Nachrichten von seiner verstorbenen Frau hofft, kommt er sich „wie ein Magier der dunklen Zeit vor, wie ein Alchimist auf einem alten Kupferstich. Aber warum nicht? Die *Scientia Nova* war aus der Magie hervorgegangen, und etwas davon würde ihr immer anhaften“ (V, 273). Damit schlägt Gauß, der Vorreiter eines neuen wissenschaftlichen Paradigmas, den Bogen zurück zu jenen okkultistischen Gelehrten, deren Weltbild Humboldt zu korrigieren dereinst ausgezogen war. In einer Art zyklischer Geschichtsbewegung wird im Roman eine kurze Periode des Glaubens an Fortschritt und Aufklärung, wie sie Humboldt paradigmatisch verkörpert, eingerahmt von angrenzenden Epochen, in denen, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, das Irrationale, das Unheimliche und Fantastische einen festen Platz innehaben. Gauß und Humboldt bewegen sich an der Schwelle zur Moderne, einer Zeit, da Erkenntnis und Chaos einander die Hände reichen werden – was durchaus auch politisch zu verstehen ist, wenn das schonungslose Aufklärungsprojekt, dessen Verfechter Humboldt ist, in den Horizont einer – mit Adorno und Horkheimer zu reden – „Dialektik der Aufklärung“ gerückt wird und damit bereits auf die menschenverachtende Tötungs rationalität des Dritten Reiches vorausdeutet.<sup>38</sup> Am Ende des Romans steht die Einsicht, dass ein ausschließlich vernunftorientierter Zugriff auf die Wirklichkeit notwendigerweise eine Verkürzung darstellt: Welt und menschliche Existenz entziehen sich der Vermessung und den Kategorien reiner Ratio. Die Entzauberung der Realität hat nicht stattgefunden, die Vermessung der Welt bleibt unabgeschlossen.<sup>39</sup>

## V. Ruhm

Kehlmanns *Ruhm* trägt den Untertitel *Ein Roman in neun Geschichten*. Formal ist dieser Text ein Hybrid zwischen Erzählungssammlung und Roman. Die neun Geschichten sind – abgesehen von der letzten – alle in sich abgeschlossen und einzeln lesbar; allerdings offenbart sich bei genauer Betrachtung ein komplexes Beziehungsnetz, in dem alle Geschichten miteinander verzahnt sind. Verbindungen ergeben sich dabei nicht nur horizontal, dergestalt etwa, dass der Protagonist einer Erzählung in einer anderen als Randfigur wieder auftaucht, sondern auch gleichsam vertikal zwischen

---

<sup>37</sup> Vgl. ebd. S. 261.

<sup>38</sup> Als Humboldt zwischen den Ruinen von Teotihuacan, einem Ort tausendfacher Menschenopfer, steht, sagt er: „So viel Zivilisation und so viel Grausamkeit. Was für eine Paarung! Gleichsam der Gegensatz zu allem, wofür Deutschland stehe“ (V, 208). Vgl. Taberner: „Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt*“, S. 264.

<sup>39</sup> In dem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?* schreibt Kehlmann, dass er in *Die Vermessung der Welt* darüber habe schreiben wollen, „daß der Kosmos chaotisch ist und sich der Vermessung verweigert.“ Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 15; vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 103.

verschiedenen Erzählebenen: Vielfach finden sich im Roman Metalepsen, also Durchbrechungen von Erzählebenen, die eigentlich strikt getrennt bleiben müssten.<sup>40</sup> In *Ruhm* nutzt Kehlmann Realitätsbrüche und fantastische Elemente zur Charakterisierung der Welt zu Beginn des neuen Jahrtausends. Dabei wird das Fantastische immer wieder in Verbindung zu theologischen und narratologischen Diskursen gesetzt.

*Rosalie geht sterben*, die dritte Geschichte des Romans, erzählt von Rosalie, einer alten Dame, bei der Bauchspeicheldrüsenkrebs diagnostiziert wird und die sich daraufhin entschließt, in der Schweiz Strebehilfe in Anspruch zu nehmen. In der Strebewohnung angekommen wird Rosalie jedoch, auf ihr Flehen hin, vom Autor der Geschichte gerettet: Es kostet ihn, den Erzähler, nicht mehr als ein paar Sätze. In dieser Geschichte wird der Erzähler Teil der erzählten Welt, ohne dabei eigentlich zu einem homodiegetischen Erzähler zu werden. Er gibt sich deutlich als Autor zu erkennen, der die Geschichte seiner Figur plant und schreibt. Gleichzeitig wird er zum Gesprächspartner eben dieser Figur, die ihn anfleht, sie am Leben zu lassen.

Rosalies Bitten um Gnade werden vom Autor zunächst mehrfach zurückgewiesen mit der Begründung, dass es ihr Zweck sei, in seiner Erzählung zu sterben. Als Rosalie ihm dann vorschlägt, eine lebensbejahende Geschichte zu schreiben und ihr Schicksal zum Guten zu wenden, liefert der Autor in seiner Replik den zentralen Hinweis für die Interpretation der gesamten Erzählung: „Das ist keine lebensbejahende Geschichte. Wenn überhaupt, dann ist es eine theologische“ (R, 67). Wenn Rosalie ihren Autor um Gnade bittet, mit dem Verweis darauf, dass es für ihn in seiner Allmacht doch ein Leichtes wäre, sie zu retten, dann scheint sie mit Gott selbst in Dialog zu treten. Ihr Gespräch mit dem Autor Leo Richter, dessen Name bereits auf seine Macht über das Schicksal der Menschen hindeutet,<sup>41</sup> ist eine Form des Gebets – und tatsächlich antwortet der Autorgott und erhört sie: „Jetzt ruiniere ich es. Ich reiße den Vorhang weg, werde sichtbar [...]. Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung. Fang von vorne an!“ (R, 75).

Für den Leser ist jedoch evident, dass die Macht des Autors Leo Richter beschränkt ist: Er selbst ist – was Rosalie selbst durchaus zu ahnen scheint (vgl. R, 64) – nur Figur des höhergeordneten Autorgotts Daniel Kehlmann. Am Ende der Geschichte formuliert Leo Richter die „absurde Hoffnung“ (R, 76), dass eines Tages auch für ihn jemand eine Ausnahme machen werde. „Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halbwahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt“ (R, 76). Damit bezieht Leo Richter abschließend die existenzielle Problematik seiner Figur auf sich selbst – zurecht, wie der Leser weiß.

**40** Ausführlich hierzu siehe J. Alexander Bareis: „Beschädigte Prosa“ und „autobiographischer Narzißmus“ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub. Berlin 2010, S. 243-268.

**41** Namen kommt bei Daniel Kehlmann häufig eine eigene Bedeutung zu. Markus Gasser hat überzeugend dafür argumentiert, dass der Vorname „Leo“ auf den Namen des von Kehlmann verehrten Schriftstellers Leo Perutz zurückgeht. „Richter“ verweist auf die Fähigkeit des Autors, über Leben und Tod seiner Figuren zu entscheiden. Vgl. Gasser: „Niemand wird jemals sterben“. In: *Die Weltwoche* 08.01.2009, S. 58; ders.: *Das Königreich im Meer*, S. 120. Der Name „Rosalie“ geht vermutlich auf Thomas Manns Erzählung *Die Betrogene* zurück, in der die Protagonistin Rosalie ebenfalls auf Verjüngung hofft, während sie tatsächlich schon unheilbar an Krebs erkrankt ist.

Durch dieses postmoderne Erzählexperiment erschließt sich in *Rosalie geht sterben* die theologische Dimension des Schreibens selbst. Die Frage nach der Theodizee stellt sich für leidende Personen in fiktionalen und faktualen Welten auf parallele Weise. Tatsächlich scheint der Roman *Ruhm* nahezulegen, dass an der Möglichkeit einer klaren Trennung dieser beiden Sphären gezweifelt werden muss.<sup>42</sup> Aus der wechselseitigen Erhellung und Kommentierung formaler Verfahren des Erzählens und theologischer Diskurse ergibt sich die spezifische ‚narratologische Theologie‘ des Romans. Eine Gottesfigur gibt es – anders als in der *Vermessung der Welt*<sup>43</sup> – in *Ruhm* nicht. Eher lässt sich von einer Gottesfunktion sprechen, die jeweils derjenigen Figur zukommt, die als Erzähler über ihre erzählten Figuren verfügt (selbst Rosalie wird gewissermaßen zum Autorgott, wenn sie im letzten Gespräch mit ihren Freundinnen einen Enkel namens Tommi erfindet [vgl. R, 56f.]). Die Gegenposition des Göttlichen, der Teufel, ist in *Ruhm* personell hingegen sehr viel klarer bestimmt: Als Rosalie während ihrer Reise nach Zürich auf einem Bahnhof festsetzt, spricht sie „ein dünner Mann mit einer Hornbrille und fettigen Haaren“ (R, 68) an und macht ihr das Angebot, sie nach Zürich mitzunehmen. In der Geschichte *Wie ich log und starb* tritt der „ungewöhnlich dünne[] Mann mit fettigen Haaren, einer Hornbrille und einer grellroten Mütze“ (R, 185) ein zweites Mal auf. Beide Male befördert er die Protagonisten in Autos, die allem Anschein nach nicht seine eigenen sind, erzählt Sonderbares und entfernt sich schließlich wieder eilig. Im FAZ-Interview befragte Felicitas von Lovenberg Daniel Kehlmann zu dieser Figur:

FvL: Wer ist der seltsame Typ mit der roten Mütze, der plötzlich auftaucht? Ein Stellvertreter des Autors, von Gott?

DK: Ich weiß nicht genau. Er ist ein irrationales Element. Strenge Konstruktion muss auch immer wieder gebrochen und gestört werden, wie im Leben. Er ist außerdem der seltsame Autostopper aus „Ich und Kaminski“. Der Kerl kommt immer wieder vor in meinen Büchern. Keine Ahnung, wer er ist und was er will!<sup>44</sup>

Freilich muss man Kehlmann an dieser Stelle nicht beim Wort nehmen.<sup>45</sup> Die Identität des sonderbaren Mannes, die Kehlmann im Interview verschmitzt verschweigt, lässt sich bei genauerer Betrachtung durchaus aufklären. Joachim Rickes hat gezeigt, dass es sich bei dieser Figur, die sich im Roman *Ich und Kaminski* mit der Phrase „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“<sup>46</sup> vorstellt, um einen Wiedergänger der als „Ludewig“ bezeichneten Teufelsfigur aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* handelt.<sup>47</sup> Ein deutlicher intertextueller Hinweis auf die teuflische Natur der Ludwigs-Figur findet sich in *Ruhm*, wenn der Fahrer, der in diesem Roman namenlos bleibt, sich nach der Adresse des Abteilungsleiters erkundigt: „Ihre Adresse“, sagte er sanft. „Bitte. Viel weiß ich, alles aber nicht.“ (R, 186). Der in diesem Kontext befremdlich wirkende

<sup>42</sup> Vgl. Jobst-Ulrich Brand/Daniel Kehlmann: „Nicht zu freundlich!“ In: *Focus* 3/2009, S. 48-49, hier: S. 49.

<sup>43</sup> In der *Vermessung der Welt* kann Graf Hinrich von der Ohe zur Ohe im Kapitel *Der Garten* als Gottesfigur angesehen werden. Vgl. V, 181-194. Ausführlich hierzu siehe Rickes: „Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe?“

<sup>44</sup> Felicitas von Lovenberg/Daniel Kehlmann: „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann“. In: *FAZ* 27.12.2008, o. S.

<sup>45</sup> In seinen Poetikvorlesungen bemerkt Kehlmann selbstironisch: „Glauben Sie keinem Poetikdozenten. Mißtrauen Sie Interviews gebenden Autoren, seien Sie skeptisch gegenüber einer Universität, die Schriftsteller einlädt, damit sie hier vor Ihnen stehen und tun, als wüßten sie etwas.“ Kehlmann: *Lob*, S. 126.

<sup>46</sup> Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski*. Frankfurt a. M. 2004, S. 100.

<sup>47</sup> Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann*. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“. Würzburg 2010, bes. S. 50ff.

Ausspruch ist eine Paraphrase eines Diktums des Mephisto aus Goethes *Faust I*: „Allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewußt.“<sup>48</sup>

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es sich bei Rosalie um eine Figur des Schriftstellers Leo Richter handelt. In der Geschichte *Ein Beitrag zur Debatte* wird dieser Autor vom Blogger Mollwitz verfolgt, der bei einer Mobiltelefongesellschaft arbeitet; und dessen Abteilungsleiter wiederum ist der Protagonist der erwähnten Erzählung *Wie ich log und starb*. Leo Richter, Mollwitz und der namenlose Abteilungsleiter stehen damit auf einer Ebene der Narration, Rosalie hingegen ist nur die Figur in einer Geschichte, die einer dieser Männer schreibt. Wie sollte es dann aber möglich sein, dass Rosalie ebenso wie der Abteilungsleiter dem sonderbaren Fahrer begegnen? Das Auftauchen der Ludwigs-Figur sowohl in der Geschichte Rosalies als auch in jener des Abteilungsleiters ist streng rational nicht nachvollziehbar.

Den Autor Leo Richter selbst scheint der Auftritt der Ludwigs-Figur zu irritieren. Als Rosalie, die eben mit dem Fahrer im Wagen sitzt, ihren Autor wiederholt um Schonung angeht, wendet sich dieser an den Leser: „Fast hätte sie mich aus der Reserve gelockt. Aber im Moment beschäftigen mich andere Dinge; es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt“ (R, 70f.). Die Ludwigs-Figur scheint damit die Macht des Autorgotts Leo Richter zu unterminieren. Die fantastische Fähigkeit dieser Figur, die Erzählebenen des Romans zu durchbrechen und sich damit dessen formaler Konstruktion zu entziehen, verweist hingegen auf die Position des realen Romanautors Daniel Kehlmann: So wie Leo Richters Herrschaft über seine eigene Geschichte ihm zeitweilig entgleitet, so wird auch Daniel Kehlmanns formale Konstruktion (wenn auch wohl kaum gegen den Willen des Autors) von dem mysteriösen Fahrer unterlaufen.

Funktional fungiert die Ludwigs-Figur als Störfaktor innerhalb der literarischen Konstruktion; zugleich aber avanciert sie zum Verunsicherungsfaktor in einer technisierten und durch Rationalisierung scheinbar aller Metaphysik beraubten Welt und schließt somit an die Diskussion eines der Hauptthemen des Romans an: die Unheimlichkeit des medial-modernen Zeitalters.<sup>49</sup> Am Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich die Menschen, so führt es der Roman anhand zahlreicher Beispiele vor, räumlicher und zeitlicher Bindungen weitgehend entledigt: Im Internet werden Wunschexistenzen kreiert, wie es der Programmierer Mollwitz versucht (vgl. R, 133-158); in der globalisierten Welt gelangen Menschen in kürzester Zeit in fremde Welten und können dort verlorengehen, so wie die Schriftstellerin Maria Rubinstein, die versehentlich in einem nahöstlichen Land zurückgelassen wird (vgl. R, 95-119); oder medial erzeugte Bilder verdrängen die Wirklichkeit, wie im Falle des Schauspielers Ralf Tanner, der von einem Double seiner selbst aus dem eigenen Leben vertrieben wird (vgl. R, 79-93). Die These von einer fundamental irrationalen Dimension des menschlichen Lebens, die in *Berholms Vorstellung* metaphysisch und epistemologisch begründet und in der *Vermessung der Welt* wissenschaftshistorisch hergeleitet worden war, wird nun in *Ruhm* zu narratologisch-theologischen Spekulationen in Beziehung gesetzt und am Beispiel

48 Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, V. 1582. Zwei Sätze später sagt der Fahrer: „Und flugs sind wir da“ (R, 186), was sich wiederum als Anspielung auf Mephistos Ausspruch „Wir breiten nur den Mantel aus, / Der soll uns durch die Lüfte tragen“ (ebd. V. 2065f.) lesen lässt.

49 Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 124.

realer Lebensvollzüge des vermeintlich rationalisierten Medienzeitalters plausibilisiert. In der komplexen und letztlich nicht vollständig schlüssigen Faktur des Romans findet die fehlerhafte Ordnung der Welt dabei ihr formales Äquivalent.

Eine letzte Synthese von Weltbeschreibung, theologischen und narratologischen Diskursen lässt sich in der den Roman abschließenden Geschichte *In Gefahr* ausmachen, in der Elisabeth, die Partnerin Leo Richters, feststellen muss, dass sie selbst zu einer literarischen Figur ihres Freundes geworden ist. Ehe Leo Richter, der „zweitklassige[-] Gott“ (R, 203) dieser Geschichte und Repräsentant der anderen zweitklassigen Autorgötter, sich aus der erzählten Welt zurückzieht, setzt er Elisabeth auseinander, wie es um die Geschichten und die Stellung des Menschen darin bestellt ist. „Wir sind immer in Geschichten. [...] Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt“ (R, 201). Just dadurch aber, dass diese saubere Trennung von Geschichten innerhalb der Literatur im Roman *Ruhm* unterlaufen wird, scheint sich die Sorte Literatur, wie sie Kehlmann und sein innerdiegetischer Vertreter Leo Richter produzieren, wieder stärker dem realen Leben in seiner Widersprüchlichkeit anzunähern. Brechungen der erzählten Realität sind hier wie überall in Kehlmanns Werk Teil einer Epochendiagnose: Das Selbstverständnis der technisierten Moderne als eines Zeitalters ungebrochener Rationalität ist korrekturbedürftig; Naturwissenschaften, Technisierung, Globalisierung, kritische Betrachtungen des menschlichen Wahrnehmungsapparats und postmoderne Destabilisierungen überkommener Subjektivitätsvorstellungen treiben ganz neue Formen der Irrationalität hervor. Fantastische Erzählverfahren und -elemente stellen eine Möglichkeit dar, diesen spezifischen Irrationalitäten der Moderne im Medium der Literatur Rechnung zu tragen.

## VI. Fantastisch Modern

Es lässt sich abschließend festhalten: Das Fantastische ist für Daniel Kehlmann ein Instrument der Verunsicherung, durch das die vorgeblich lückenlose Rationalität des aufgeklärt-wissenschaftlichen Weltbildes in Zweifel gezogen wird. Voraussetzung dafür, dass fantastische Elemente die Ordnung der erzählten Welt destabilisieren können, ist ihre spezifische Positionierung und Bewertung in Kehlmanns Werken. Das Fantastische erscheint in den Romanen Kehlmanns auf dem Hintergrund einer insgesamt realistischen Erzählweise und wirkt eben darum in hohem Maße irritierend. Kehlmanns Figuren glauben, sich auf ihren Verstand verlassen zu können, sie vertrauen auf die Ordnung der Welt und werden gerade deshalb durch den Einbruch des Chaos, mit dem sie sich immer wieder konfrontiert sehen, so sehr verunsichert.

So verschieden das Fantastische in den drei diskutierten Romanen auch umgesetzt sein mag, seine Funktion ist überall dieselbe: Es lässt den Bruch in einer vermeintlich geordneten Welt erkennen. Rätselhaft bleibt das Leben auch in der rationalisiert-technisierten Moderne. Diese Erkenntnis wird in *Beerholms Vorstellung* in Bezug auf die Grundmöglichkeiten des menschlichen Denkens und der menschlichen Erfahrung

---

50 Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar*, S. 23f.

entfaltet; *Die Vermessung der Welt* liefert ihre historische Herleitung; und in *Ruhm* schließlich wird die These am Beispiel moderner Lebenskontexte selbst exemplifiziert. Eine ideengeschichtliche Plausibilisierung seiner Modernediagnose verschafft sich Kehlmann dabei immer wieder im Rekurs auf die modernen Naturwissenschaften. In seinem Essay zur *Vermessung der Welt* schreibt er: „Das Unbehagen an einer durch die Entdeckungen von Gauß, Darwin, Einstein, Gödel und Heisenberg ins Wanken gebrachten Weltordnung ist immer noch größer, und zwar in jedem von uns, als uns selbst klar ist.“<sup>50</sup> Mit seinen fantastischen Erzählverfahren, durch die er dieses Unbehagen zum Ausdruck bringt, knüpft Kehlmann hingegen an eine Erzähltraditionslinie an, die einst von den deutschen Romantikern und Kafka ihren Ausgang genommen hatte und bei den Autoren des *realismo mágico* zu einer besonders produktiven Ausprägung gelangt war. Im Werk Daniel Kehlmanns stehen Vernunft und Irrationalität, Wissen und Glauben, Fortschritt und Verunsicherung in keinem Ausschlussverhältnis zueinander; vielmehr bedingen und steigern sie sich gegenseitig. Kehlmanns Erzählwelten sind, in komplementärer Ergänzung, beides zugleich: Fantastisch und modern.

